

Grundstrukturen des Erzählens
bei Hermann Hesse

von
Peter Schiefer

1959

Germanistik

GRUNDSTRUKTUREN DES ERZÄHLENS
BEI HERMANN HESSE

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität zu
Münster (Westf.)

vorgelegt von
Peter Schiefer
aus Eichberg/Rsgb.

1959



Tag der mündlichen Prüfung: 15. Juni 1959

Dekan: Prof. Dr. Max Wegner

Referent: Prof. Dr. Clemens Heselhaus

Korreferent: Prof. Dr. Wolfdietrich Rasch

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554828_0021

Inhalt

=====

Vorbemerkung

Der Begriff der Struktur - Struktur
und Grundstruktur - Bemerkungen zur
Methode

S. 1

Einleitender Teil

Das Telos des Hesseschen Erzählens:
Erzählung als "Seelenbiographie"

6

1. Die Themen und Ideen der einzelnen
Werke

6

2. Wandel der Thematik und der Darstel-
lungsweise vom Frühwerk zum Spätwerk

16

3. "Seelenbiographie" und Darstellung
der "wahren Wirklichkeit"

25

4. Elemente der "Seelenbiographie"

31

Zusammenfassung

48

Hauptteil

I. Die Wendepunktstruktur der Hesse-
schen Erzählungen

50

1. Wandlungen und Wendungen in den
Erzählungen des Frühwerks

50

2. Erwachen, Erweckung, Berufung als
Wendepunkteereignisse

58

3. Die befreiende Wendung - "Siddharta",
"Steppenwolf" und "Morgentandfahrt",
drei Erzählungen von typischer Wende-
punktstruktur

61

4. Die wiederholte Wendung - "Demian",
"Klein und Wagner", "Narziss und Gold-
mund", "Glasperlenspiel"

64

Zusammenfassung

70

II. Die traktathafte Struktur des Hesseschen
Erzählens

75

1. Traktat als Erzählstruktur - Der
"Traktat vom Steppenwolf"

75

2. Deutende und erörternde Erzählstrukturen im "Demian"	80
3. Die deutenden Gespräche in "Narziß und Goldmund"	87
4. Traktat und deutende Variation - Einleitung und Anhang des "Glasperlenspiels"	89
5. Ansätze zur traktathaften Struktur im Frühwerk	97
Zusammenfassung	102
III. Legendenhaftes Erzählen	106
1. Die indische Legende "Siddharta"	106
2. Die Legende vom Glasperlenspiellehrmeister und die Lebensläufe des Anhangs zum "Glasperlenspiel"	116
3. Legendenelemente im "Demian" und in "Narziß und Goldmund"	126
Zusammenfassung	135
Schlußteil	
Einzelbeobachtungen zum Stil, Geschehnisverlauf und zur Darstellungsweise	138
1. Distanzierung von der unmittelbaren Darstellung	138
2. Antithetik und Dialektik	145
3. Wiederholung und Variation	162
Zusammenfassung	169
Schluß	171
Anmerkungen	175
Literaturverzeichnis	186

"In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. - Die Außenwelt ist die Schattenwelt."

Novalis
(Blütenstaub, 16. Fragment)

"Ein Roman wird desto höherer und edlerer Art seyn, je mehr inneres und je weniger äußeres Leben er darstellt; und dies Verhältniß wird, als ein charakteristisches Zeichen, alle Abstufungen des Romans begleiten... Die Kunst besteht darin, daß man mit dem möglichst geringsten Aufwand von äußerem Leben das innere in die stärkste Bewegung bringe; denn das innere ist eigentlich der Gegenstand unseres Interesses."

Arthur Schopenhauer
(Parerga und Paralipomena
II, § 228)

Vorbemerkung

Der Begriff "structura", auf den unser Wort "Struktur" zurückgeht, bezeichnete in der Antike im allgemeinen die ordentliche Zusammenfügung der Knochen im Körper und im besonderen die ordentliche Zusammenfügung eines Mauerwerks sowie eines Bauwerks überhaupt. Im übertragenen Sinne sprach man auch von der structura verborum¹⁾ und besonders Cicero verwandte den Begriff, um die Ordnung der Worte und Gedanken und den Bau einer kunstvollen Rede zu kennzeichnen.²⁾

In den Naturwissenschaften wird der Begriff der Struktur heute besonders in Biologie und Chemie verwendet, um die spezifische Ordnung eines Gefüges zu bezeichnen. So spricht man beispielsweise von der Struktur der Zelle und meint damit, daß die Zelle ein geordnetes Gefüge aus bestimmten elementaren Teilchensystemen darstellt.

Auch in der Literaturwissenschaft spricht man heute immer wieder von Struktur und Strukturen. Wir finden den Begriff bei Eberhard Lämmert,³⁾ wenn er "konstante Strukturelemente" bestimmter Darbietungsformen, wie zum Beispiel des Gesprächs, darstellt. Günther Müller⁴⁾ spricht davon, daß in manchen Erzählwerken unseres Jahrhunderts die Ereignisfolgen nur sehr schwach ausgebildet seien, was "für die Struktur der betreffenden Werke" geradezu bezeichnend sei. Parallel dazu wird hier der Begriff des Gefüges verwendet. Wilhelm Emrich hat in einem Aufsatz "Die Struktur der modernen Dichtung" untersucht.⁵⁾ Es geht ihm um das "Aufbaugesetz der modernen Dichtung", und er hebt als ihre entscheidenden Strukturmerkmale hervor: den absoluten Funktionalismus, das Streben nach absoluter Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die Vieldimensionalität, das Fehlen eines objektiven Orientierungspunktes, das Zielen auf ein absolutes, reinstes Sein. Emrich erklärt diese Struktur aus der Situation unserer Zeit, in der die höheren Sinnbezüge zerstört sind. Der Dichter ist daher gezwungen, "neue Sinnbezüge gleichsam in unausgesetztem Protest gegen die gegenständliche Welt zu schaffen... Die Struktur der modernen Dichtung - und damit auch ihre Sinneinheit - schließt sich erst auf, wenn der Ernst dieses Protestes verstanden ist und die Sinnfülle ihrer Werke

nicht mehr in nutzbaren 'Lösungen' gesucht wird, sondern in der Unendlichkeit ihrer Verweisungen und 'reinen Bezüge'." ⁶⁾ Enrichs Ausführungen lassen erkennen, daß der Begriff der Struktur nicht etwas bloß Formales meint, sondern auf die Dichtung als Ganzes zielt. Das Aufbaugesetz, um das es geht, ist nichts Äußerliches, sondern bestimmt gleichermaßen Form wie Inhalt und gibt Einblick in die Mitte, in die Sinneinheit des Kunstwerks.

In der Arbeit von HugonFriedrich über "Die Struktur der modernen Lyrik" ⁷⁾ geht es um "eine Sichtung der überpersönlichen, übernationalen und über die Jahrzehnte hinwegreichenden Symptome moderner Lyrik." ⁸⁾ Die "Struktureinheit", die er darstellen will, kommt für ihn in der "Gemeinsamkeit des sprachlichen Verhaltens, der Sehweise, der Thematik, der inneren Kurven" ⁹⁾ zum Ausdruck. Das alles gehört hier also zum Begriff der Struktur, die an anderer Stelle auch als "Grundgefüge" ¹⁰⁾ bezeichnet wird. Friedrich verwendet den Begriff der Struktur zur Benennung des "dichterischen Stilgefüges" ¹¹⁾ eines einzelnen Gedichts wie einer ganzen Epoche; der Begriff umschließt sowohl die Symptome der Dichtung als auch die "Seh- und Verfahrensweisen", ¹²⁾ aus denen diese Symptome erwachsen sind.

Wenn in der vorliegenden Arbeit nun "Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse" dargestellt werden sollen, so liegt hier eine ähnliche Auffassung von der Struktur zugrunde. Ich gehe von der Auffassung aus, daß das einzelne sprachliche Kunstwerk, das Gedicht, die Erzählung, das Drama, sofern es sich hier wirklich um ein Kunstwerk handelt, eine bestimmte Struktur besitzt, ein Baugesetz, das die spezifische Ordnung der Bauelemente bestimmt. Diese Bauelemente können allgemeinerer Natur sein und in verschiedenen Werken bei verschiedenen Dichtern und sogar in verschiedenen Epochen auftreten, sie können aber auch von so spezieller Art sein, daß sie nur einer Epoche, nur einem Dichter oder sogar nur einem einzelnen Werke eigentümlich sind. Darin liegt eine gewisse Schwierigkeit für den Gang der Untersuchung, die noch näher erörtert werden muß. Sind die auftretenden Bauelemente von allgemeinerem Charakter, also auch bei anderen Kunstwerken

anzutreffen, so ist diese Feststellung kein Argument gegen die Einmaligkeit eines jeden Kunstwerks und darf nicht als Werturteil aufgefaßt werden. Die Einmaligkeit eines Kunstwerks ist immer in der spezifischen O r d n u n g der Bauelemente, in seinem Baugesetz, d.h. also in seiner Struktur begründet, die als solche allerdings einmalig ist.

Trotzdem lassen sich bei verschiedenen Werken und bei verschiedenen Dichtern oft auch Übereinstimmungen in den Strukturen erkennen, die auf eine noch tieferliegende Gesetzlichkeit hinweisen. Diese Gesetzlichkeit gemeinsamer Grundzüge soll hier als Grundstruktur bezeichnet werden. In den Strukturen der einzelnen Werke hat sie sich jeweils in besonderer Form konkretisiert. Es liegt hier ein ähnliches Verhältnis vor, wie es André Jolles zwischen den von ihm sogenannten "Einfachen Formen" und den "Aktuellen oder gegenwärtigen Einfachen Formen" angenommen hat.¹³⁾ Die konkrete Werkstruktur entspricht dabei der Aktuellen Einfachen Form, die Grundstruktur der Einfachen Form. Während Jolles jedoch die Einfachen Formen als Phänomene betrachtet, die in der Sprache selbst begründet sind, in denen die Sprache sich unter der Herrschaft einer "Geistesbeschäftigung" verdichtet hat, sollen die Grundstrukturen hier als die Ausdrucksformen eines bestimmten Dichters verstanden werden, in denen dessen Geist, seine "Seh- und Verfahrensweise" sich mit der sprachlichen Form zu einem neuen Ganzen verbunden hat. Dabei läßt sich die "Form" einfach nicht trennen von dem "Geist", der in ihr wohnt, und insofern besteht eine gewisse Ähnlichkeit mit den Einfachen Formen von Jolles. Es ist ja nicht so, daß der Dichter aus einer bestimmten "Absicht" heraus eine vorliegende Form gewählt hätte, sondern vielmehr so, daß er in ganz bestimmten Formen denkt, dichtet und erzählt, in Formen, die in der Struktur seines Geistes, seiner Persönlichkeit begründet sind. Wenn wir die Grundformen und -strukturen seines Dichtens erfassen, tragen wir damit gleicherweise zum Verständnis seiner Dichtung wie seiner Persönlichkeit bei.

Es erhebt sich nun die Frage, wie wir zu diesen Grundstrukturen vordringen können. Herman Meyer hat darauf hingewiesen, daß ein Kunstwerk aus völlig disparaten Elementen aufgebaut und zusammengefügt wird. "Das Kunstwerk 'wächst' oder 'entwickelt' sich nicht im wörtlichen Sinne, sondern es wird konzipiert, entwickelt, geformt, im weitesten Sinne: es wird gemacht."¹⁴⁾ Wir können dieser Auffassung zustimmen, denn diese Aussage bezieht sich nicht auf die Grundstrukturen, sondern nur auf die konkrete Werkstruktur eines Kunstwerks, die allerdings sehr stark dem bewußten Schaffen des Künstlers entspringt. Das ermöglicht uns überhaupt erst, einzelne Strukturelemente aus einem Kunstwerk herauszulösen und von diesen Einzelelementen her nach dem Baugesetz des Ganzen, nach der Struktur des Werkes zu suchen. Uns geht es jedoch darum, noch über das einzelne Werk hinaus vorzudringen zu den Grundstrukturen, die dem Erzählen Hermann Hesses in seinem ganzen Umfange zugrundeliegen. Wir müssen dazu jedoch bei den Gestaltungselementen und Strukturzügen der Werkstrukturen ansetzen und diese zunächst auf die Bedeutung für das einzelne Kunstwerk untersuchen. Wenn wir dabei auf Strukturen stoßen, die in abgewandelter Form auch in anderen Werken immer wieder zu finden sind, so sind wir damit einer Grundstruktur des Hesseschen Erzählens auf der Spur. Bei dieser Untersuchung kann nicht von einem vorgefaßten Schema ausgegangen werden, da sonst leicht wesentliche Strukturen verfehlt werden könnten oder die ganze Untersuchung zu einer rein statistischen Aufnahme einzelner Formelemente gemacht würde. Ein festgelegter Untersuchungsweg läßt sich daher für diese Arbeit im voraus gar nicht angeben. Einwände dagegen mag eine Äußerung Nicolai Hartmanns entkräften, der zum Problem der Methode gesagt hat: "Alles Wissen um die Methode ist sekundär, Sache nachträglicher Reflexion. Methodenbewußtsein geht nie voran, es kann nur nachfolgen. Man kann Methode nicht vorschreiben wie eine Norm. Man kann sie haben, d.h. ihrer mächtig sein, ohne sie zu erkennen."¹⁵⁾

Um wirklich wesentliche Strukturelemente zu erfassen, die zu den Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse hinführen können, bedarf es auch eines gewissen Maßes an Intuition.

Die Untersuchung wird jedoch immer von irgendeinem auffallenden Phänomen ausgehen, das auf die darin verborgene Struktur befragt und zu ähnlichen Erscheinungen in anderen Werken in Beziehung gesetzt werden muß. Auf diese Weise werden sich dann allmählich die Grundstrukturen herauschälen lassen, die für Hesses Erzählen charakteristisch sind.

Bei meinen Untersuchungen will ich mich auf die größeren Erzählungen und Romane Hesses beschränken. Die direkt autobiographischen Werke "Kinderseele", "Kurgast" und "Nürnberger Reise" werden nur dort herangezogen, wo sie Aufschlüsse über die Denk- und Erzählweise Hesses zu geben vermögen. Ebenfalls soll die Fülle der kleineren Erzählungen, Märchen und Betrachtungen nicht behandelt werden. Dazu gehören auch die frühen Werke "Eine Stunde hinter Mitternacht" und "Hermann Lauscher" sowie "Knulp", die alle drei jeweils aus mehreren nur lose miteinander verknüpften Erzählungen bestehen.

Einleitender Teil

Das Telos des Hesseschen Erzählens

Erzählung als Seelenbiographie

1. Die Themen und Ideen der einzelnen Werke

Günther Müller hat darauf hingewiesen, daß der "Geschehnisverlauf", die "reine Geschichte" bereits "die Struktur des Erzählwerkes in beträchtlichem Maße mitbestimmt", daß in manchen Erzählwerken unseres Jahrhunderts Ereignisfolgen nur sehr schwach ausgebildet sind und "daß für die Struktur der betreffenden Werke gerade dies bezeichnend ist." ¹⁾ Daher soll hier zunächst der Geschehnisverlauf der einzelnen Werke kurz betrachtet werden. Dabei wird sich das Augenmerk besonders darauf richten, wo in den einzelnen Werken das Hauptgewicht liegt, in welchem Verhältnis Idee und Ausführung zueinander stehen. Auf diese Weise soll ein Ansatzpunkt gewonnen werden, von dem aus man zu den Strukturen der Werke vorstoßen kann.

Betrachten wir den Geschehnisverlauf des "Peter Camenzind" (1904), so zeigt es sich, daß hier der Lebensweg eines jungen Menschen in der "Form der einsinnigen Lebenskurve" ²⁾ dargestellt wird. Wir erfahren zunächst etwas von der Umwelt des Kindes, einige Episoden aus dem Dorfleben und begleiten dann Camenzind in die Stadt. Hier wird vor allem von seiner Freundschaft mit Richard, dem liebenswerten, lebensfrohen Jüngling, berichtet, von dem gemeinsamen Ausflügen mit dem Freunde und von den mißglückten Liebesversuchen, bei denen Camenzind immer wieder enttäuscht und zurückgewiesen wird. Schließlich erleben wir seine tiefe Freundschaft mit dem Krüppel Boppi, die eine Zeit lang zum Inhalt seines Lebens wird, bis der Tod Boppis ihr ein jähes Ende setzt. Überall gescheitert kehrt Camenzind darauf resignierend in sein Heimatdorf zurück.

Die Darstellung erfolgt als Rückschau des Erzählers auf sein eigenes Leben. Dadurch wird es möglich, gewissen Ereignissen und Entwicklungen immer wieder eine ironische Beleuchtung und Bewertung zu geben. Der Weg, den die Entwicklung nimmt, wird aus der Distanz mit leichtem Humor und Ironie betrachtet, so daß das Schicksal Camenzinds aller tragischen Momente entkleidet wird. Diese Betrachtungsweise bereitet schon das Ende der Erzählung vor. Camenzinds Rückkehr ins Heimatdorf erscheint bei genauerem Zusehen als eine recht natürliche Entwicklung, denn sein Weg entspricht doch letztlich seinem innersten Wesen, und das erkennt er in der Rückschau dann auch an. Das Leben in der "großen Welt" der Stadt hat ihn der Welt- und Lebensfülle nicht näher gebracht. Immer wieder blieb er bei all seinen Versuchen, Kontakt mit der Mitwelt und den Menschen zu gewinnen, zum Schluß einsam zurück. Nicht immer lag die Schuld dabei an seiner eigenen Unbeholfenheit, Unentschlossenheit oder Andersartigkeit. Einige Male wurden ihm durch ein grausames, unverständliches Schicksal die Menschen wieder entrissen, zu denen er ein engeres Verhältnis gefunden hatte. Überall wird er letzten Endes auf sich selbst zurückverwiesen. Sein Lebensweg stellt sich uns dar als eine Reihe mißglückter Weltbegegnungen. ³⁾

Damit erscheint bereits hier im ersten größeren Werk Hermann Hesses das Thema, das ihn für lange Zeit zu immer neuen Gestaltungen angeregt hat. Es geht um das gestörte Verhältnis zwischen Ich und Welt und die Frage, wie hier eine Lösung gefunden werden kann. Die Antwort, die hier gegeben wird, die Rückkehr Camenzinds ins Heimatdorf zu den Ursprüngen und Anfängen seines Lebens, stellt eine resignierende Anerkennung der Tatsache dar, daß der einfache, natürliche Mensch nicht imstande ist, mit der "großen Welt" in Harmonie zu leben, daß er diese Harmonie nur im Verzicht auf das Streben ins Weite und Große gewinnen kann.

Die Schülergeschichte "Unterm Rad" (1906) hält sich sehr stark im Konventionellen. Im Hintergrund steht die

Kritik an bestimmten äußeren Zuständen, an Ehrgeiz und Verständnislosigkeit der Erwachsenen, deren verhängnisvolle Wirkung am Schicksal Hans Giebenraths sichtbar gemacht wird. Die Übermacht der äußeren Wirklichkeit zerbricht hier die Natürlichkeit des Knaben und die Ansätze zu einer höheren inneren Wirklichkeit, die in ihm angelegt waren.

Hier wird von Hans Giebenrath, dem Lateinschüler, erzählt, der durch das Landexamen in die Klosterschule gelangt und durch Vater und Lehrer immer mehr in eine Richtung gedrängt wird, die seinem Wesen nicht gemäß ist. Der Schilderung eines kindlich-freien Lebens während der Ferienzeit und der Freundschaft mit dem "Rebellen" Hermann Heilner im Seminar stehen die Abschnitte gegenüber, in denen von Giebenraths Anstrengungen und von seinen inneren Entwicklungsnöten berichtet wird. Giebenrath vermag die äußeren Forderungen nicht mit den Forderungen seines Innern in Einklang zu bringen. Er sinkt in der Schule immer mehr ab und muß schließlich das Seminar verlassen. Auch zu Hause findet er jedoch keine verständnisvolle Hilfe, sondern bleibt mit seinen Problemen allein. Er wird Schlosserlehrling; aber schon nach wenigen Tagen verunglückt er, als er von einer nächtlichen Feier zurückkommt, und ertrinkt im Fluß. Dieses Ende erscheint zufällig und ohne innere Notwendigkeit; trotzdem kommt auch darin noch etwas von der Einsamkeit Giebenraths zum Ausdruck: so einsam und verlassen er zuletzt im Leben war, so einsam und verlassen stirbt er auch.

So endet diese Erzählung mit dem Tode Giebenraths in resignierender und anklagender Weise, ohne daß eine innere Kraft sichtbar würde, die imstande wäre, sich der äußeren Wirklichkeit entgegenzustellen und diese zu überwinden. Die Darstellung äußeren Geschehens überwiegt die Schilderung des inneren Erlebens, und auch in dieser spiegeln sich weitgehend nur die äußeren Ereignisse.

Hesse"bemüht sich um Stille und harmlosen Vordergrund.

Die hellsehtige, innere Welt des Lauscher fehlt im Maulbronner Roman; sie ist zurückgedrängt zugunsten einer beruhigten Oberflächenarbeit" ⁴⁾).

Der Roman "Gertrud" (1910) erzählt vom Leben des Musikers Kuhn, der in seiner Musik Ersatz und Trost sucht für das, was ihm im Leben versagt bleibt. Während seines Studiums wird er durch einen Unfall zum Krüppel. Die geliebte Frau heiratet seinen Freund, den Sänger Muoth. Als er daraufhin Selbstmord begehen will, wird er durch die Nachricht vom Tode seines Vaters wieder ins Leben zurückgerissen. Sein alter Lehrer, ein Theosoph, gibt ihm den Rat, "eine Zeitlang mehr an andere als an sich selbst zu denken", (II, 129) ⁵⁾ um auf diese Weise seine Krankheit, die man "Individualismus oder eingebildete Einsamkeit" (II, 128) nennen könnte, zu überwinden. Es gelingt ihm, wenn auch erst nach anfänglichen Mißerfolgen, sich über das Schicksal und die Zufälle des äußeren Lebens zu erheben und eine ruhige Lebenshaltung zu gewinnen. Diese Entwicklung ist jedoch mit viel Resignation verbunden, und die im Schlußkapitel etwas pathetisch herausgestellte Haltung dessen, der im Inneren und in seinem Künstlertum einen Halt gefunden hat, wird hier der Erzählung gleichsam nachträglich hinzugefügt, ohne organisch daraus erwachsen zu sein.

Auch im Eheroman "Rosshalde" (1914) steht wieder ein Künstler im Mittelpunkt, der versucht, seine Unfähigkeit, das Leben zu meistern, durch eine asketische Hingabe an die Kunst zu verdecken. Das gelingt ihm jedoch nur zum Teil. Unter der glatten Oberfläche seines Lebens wird der Ehekonflikt nur mühsam verborgen. Nur die Gestalt des Söhnchens Pierre bindet die Eltern noch aneinander. Es geht hier in erster Linie um die Ehekrise und die Frage, wie der Mensch damit fertig werden kann. Dem Künstler bietet sich seine Kunst als ein Mittel dazu an. Sie vermag ihm auch zeitweise Hilfe und Vergessen zu gewähren; doch letzten Endes bietet sie nur Betäubung und Lebensersatz und verbirgt den "Abgrund von innerer Vereinsamung und seelischer Selbstpeinigung."

(II, 528) Veraguth fehlt die volle innere Freiheit; durch seine Liebe zu Pierre ist er gebunden, und es dauert lange, bis er die Kraft findet, eine endgültige Klärung herbeizuführen. Die innere Entscheidung wird jedoch durch Krankheit und Tod Pierres überdeckt und kommt dadurch nicht in ihrem ganzen Umfange zur äußeren Wirkung. In diesem Roman tritt der autobiographische Zug, der auch den anderen Romanen Hesses anhaftet, besonders stark hervor; denn ihm spiegelt sich Hessens eigener Ehekonflikt, der zu einer Lösung seiner ersten Ehe führte.⁶⁾

Im "Demian", der "Geschichte von Emil Sinclairs Jugend" (1919), geht es um die Selbstwerdung des Menschen. Das deutet bereits das Motto an:

"Ich wollte ja nichts als das zu leben versuchen,
was von selber aus mir heraus wollte. Warum war das
so schwer?" (III, 101)

Aus dem Zwiespalt der "zwei Welten", der Sinclair zu Beginn bedrängt, führt Demian, der geheimnisvolle Seelenführer, den Freund heraus. Er lehrt ihn, "die andere Welt", die ihn zunächst von außen, dann aber vor allem auch im eigenen Innern entgegentritt, anzuerkennen als ein wesentliches Stück der Welt, die man nicht in herkömmlicher Weise in Gut und Böse aufteilen kann. Nur wer das Unbekannte in sich selbst nicht fürchtet, nur wer sich "zu sich selber bekannt" hat, (III, 228) kann Angst und Zerrissenheit überwinden und zur Harmonie gelangen. Überall predigt der Dichter hier das Recht des einzelnen, das Recht des besonderen Menschen auf eine selbständige Gestaltung seines Lebens, die ganz aus der eigenen Innerlichkeit erwachsen soll; denn "das, was die Natur mit dem Menschen will, steht in den einzelnen geschrieben." (III, 229) Diese einzelnen aber, die zu sich selbst gefunden haben, bilden eine verborgene Gemeinschaft, eine neue "Gemeinsamkeit" wird entstehen, "aus dem Voneinanderwissen der einzelnen, und sie wird für eine Weile die Welt umformen." (III, 228) Einen Schritt auf diesem Wege schildert diese Erzählung, in der ein Mensch eingeführt wird in den Bund derer, die "das Zeichen" tragen, in die

Gemeinschaft der Zu-sich-selbst-Erwachten, die untereinander in geheimnisvoller Kommunikation stehen.

Mit diesem Werk stößt Hesse über das Zeitkritische und Autobiographische hinaus zu einer allgemeinen Deutung des Menschen vor. Wenn es auch die Geschichte "eines wirklichen, einmaligen lebendigen Menschen" ist, (III, 101) die hier erzählt wird, so geht es doch dabei gleichzeitig um die Frage, "was der Mensch ist." (III, 102) Verbunden mit dem aufs Allgemeine zielende Gehalt ist eine Konzentrierung des Erzählens auf die Darstellung der seelischen Entwicklungen und Erlebnisse einer einzelnen Person, zu der sich nur wenige Nebenpersonen gesellen, die seelische Entwicklungen der Hauptfigur auslösen als Gesprächspartner in den großen, Welt und Menschen deutenden Gesprächen dienen.

Die Erzählung "Klein und Wagner" (1920) nähert sich in der Form einer psychologischen Analyse. Das äußere Geschehen, das zwischen den analysierenden Betrachtungen und Reflexionen eingeschaltet ist, dient nur als Anlaß zu neuen Selbstbetrachtungen und ist für sich genommen dürftig, ohne eigentliches Leben und größere Bedeutung. Neben Klein tritt nur noch eine einzige Person etwas hervor, Teresina, die Tänzerin, die zu Klein in seltener innerer Korrespondenz steht und Partnerin seiner tiefgründigen Gespräche ist. Es geht in dieser Erzählung um die Auflösung der Gegensätze, die Überwindung der Angst, die Aufhebung der Zeit und des Wollens." Die Angst überwinden, das war die Seligkeit, das war die Erlösung." (III, 549) Klein weiß: "Schicksal ... kam nicht von irgendwo her, es wuchs im eigenen Innern." (III, 481) Deshalb greift die Betrachtung immer wieder zurück ins Innere, versucht es zu erhellen und durchsichtig zu machen, versucht von hierher die Gegensätzlichkeit der Welt zu überwinden, einer Welt, die sehr stark mit den Augen Schopenhauers und der indischen Philosophie gesehen ist. Aus dem dialektischen Hin und Her der Reflexionen und Erlebnisse leuchtet am Ende, als Klein im Wasser versinkt, das Eine:

"als Ergebnis seines Lebens hell durch sein ganzes Wesen: sich fallen lassen. Hatte man einmal sich dahingegeben, sich anheimgestellt, sich ergeben, hatte man einmal auf alle Stützen und jeden festen Boden unter sich verzichtet, hörte man ganz und gar nur noch auf den Führer im eigenen Herzen, dann war alles gewonnen, dann war alles gut, keine Angst mehr, keine Gefahr mehr." (III, 549)

Klein gelangt hier also schließlich zur Bejahung seines eigenen Wesens, das sein Schicksal ist. Er läßt sich fallen, er geht ins Wasser und vollzieht damit freiwillig den Akt, der notwendig zu seinem Leben gehört.

"Klingsors letzter Sommer" (1920) erzählt vom Leben des Malers Klingsor und seiner Freunde, die ein Bohèmeleben führen, das fast ein wenig von dem des romantischen Taugenichts an sich hat. Doch von wirklicher Unbekümmertheit ist nur an wenigen Stellen etwas zu spüren; denn das Problem, um das es hier geht, ist das Leiden an der Zeit. Klingsor führt einen leidenschaftlichen Kampf gegen Zeit und Vergänglichkeit. Im Schaffensrausch und im Weinrausch versucht er, der Zeit zu entfliehen, die Vergänglichkeit zu überwinden. Doch immer wieder überfällt ihn das Vergänglichkeitserleben, ergreift ihn die Angst. Die "Musik des Untergangs ist angestimmt" (III, 590). Klingsor versucht sie zu bejahren:

"Er pries den Untergang, das Sterbenwollen, die Tonart Tsing Tse... aber innen im Herzen saß die Angst, das Herz wollte nicht sterben, das Herz haßte den Tod".
(III, 593/94)

Und so stürzt er sich immer wieder in seine Arbeit. Doch die Kunst ist nicht imstande, die Zeit zu überwinden. Nur "Magie hebt jene schlimmste Täuschung auf, die wir 'Zeit' heißen" (III, 595). Klingsor aber ist Künstler; er bleibt der Angst ausgesetzt. Das Erlebnis der Vergänglichkeit treibt ihn zum Schaffen. "Nur die Angst hat ihn ja all das gelehrt, was er kann." (III, 596) Und so malt er seine leuchtenden Bilder und verbrennt dabei selbst im Rausch des Schaffens.

Bestimmend für diese Erzählung ist die Antithetik von Vergänglichkeitserleben und Sehnsucht nach Dauer. Sie bleibt unaufgelöst. Die Möglichkeit zur Überwindung

der Gegensätze durch "Magic" wird angedeutet, ohne daß dieses Motiv näher ausgeführt würde. Klingsor vermag diese Stufe nicht zu erreichen; es ist sein "letzter Sommer"; er geht unter. In der farbig-leuchtenden Welt dieser Erzählung wechseln die Bilder und Farben in dauerndem Auf- und Untergang, und so spiegelt sich in der Struktur des Erzählens die Erlebnisstruktur Klingsors, mit dessen Maleraugen die dargestellte Welt gesehen ist. Es ergibt sich kein festes, zusammenhängendes, zeitenthobenes Bild, sondern nur eine rasch wechselnde Folge von Impressionen und Spiegelungen der äußeren Welt in der Seele des Künstlers.

Die indische Dichtung "Siddhartha" (1922) schildert das Leben des Brahmanensohnes Siddhartha, den die Suche nach Vollkommenheit und Vollendung, nach Einheit und Erlösung aus dem Vaterhause fort in die Welt treibt. Doch weder im asketischen Büsserleben der Samanas noch als Geliebter der Kurtisane Kamala und im Wohlleben der "Kindermenschen" findet er Genüge. Erst als Fährmann am Fluß gelangt er zur Ruhe, erlöschen die Welttriebe, hört er "das heilige Om", das Vollendung und Erlösung bedeutet. Von der Umwelt Siddharthas wird in dieser Erzählung kaum etwas sichtbar. Die Erzählung berichtet vor allem von Siddharthas Auseinandersetzungen mit den verschiedenen Lebensformen der Menschen, daher sind auch die vielen Gespräche charakteristisch für diese Erzählung. Letztes Ziel ist hier nicht mehr die Selbstwerdung, sie ist nur eine Stufe auf dem Wege zur Überwindung des Willens, zur Aufhebung der Zeit. Am Ende steht hier der Vollendete, der Heilige, der sich in liebender Hingabe im Einklang mit allem Seienden fühlt, der die "Einheit" gefunden hat, der erkannt hat, daß die Welt "in jedem Augenblick vollkommen" ist. (III, 726)

Diese Dichtung ist weit über das übliche Maß hinaus Glaubensbekenntnis. ⁷⁾ Hier hat Hermann Hesses Glaube unmittelbar Gestalt angenommen, und wenn das im Gewande indischer Geistigkeit geschehen ist, so zeigt sich darin die Bedeutung, die die östliche Welt und ihre Denkweisen

zeitweise für Hesse gehabt haben. Hier ist zum ersten Male eine Harmonie erreicht, die nicht erst im Untergange Wirklichkeit wird, wie in "Klein und Wagner", und der keine Resignation anhaftet, wie in "Gertrud". Hier erschließt sich dem Menschen, der für alles offen ist, der alle Wesen und Erscheinungen mit Liebe, Bewunderung und Ehrfurcht betrachtet, die Einheit aller Dinge, die Einheit des Seins bereits im Leben und hebt ihn dadurch auf eine höhere Stufe des Menschseins. Die Schilderung der inneren Erlebnisse, der Gespräche, Gedanken und Reflexionen nimmt den größten Teil der Erzählung ein. Die indische Gedankenwelt nimmt hier Gestalt an, von der indischen Umwelt ist dagegen kaum etwas zu spüren.

Thema des "Steppenwolfs" (1927) ist das Leiden an der Polarität des Lebens, an der Aufspaltung und Vieldeutigkeit des eigenen Innern und der Versuch, mit dieser Aufspaltung fertig zu werden, diese Polarität zu überwinden. Im magischen Erleben wird die Möglichkeit einer derartigen Überwindung sichtbar. Es gibt Augenblicke, in denen den Menschen "ein Gruß der anderen Welt berührt" (IV, 216), in denen die Ahnung höherer Möglichkeiten "wie eine goldene göttliche Spur" (IV, 212) durch sein Leben geht, so daß er bereit ist, sich ganz hinzugeben und das Leben zu bejahen. Wenn es ihm auch kaum gelingen dürfte, zu den Unsterblichen vorzudringen, so steht ihm doch ein Weg zur Versöhnung der Gegensätze offen: der Humor, "eine imaginäre aber souveräne Welt", die "alle Bezirke des Menschenwesens" (IV, 239/40) zu vereinigen instande ist. Mit Humor bezeichnet Hesse den Zustand, in dem der Mensch zur Anerkennung der Welt in ihrem Sosein gelangt und in dem er darüber steht über den Antinomien dieser Welt, weil in seinem Innern die "goldene Spur" aufgeblitzt ist, weil er hier die Einheit allen Seins erlebt hat. Doch nur der Mensch kann auf diese Stufe gelangen, der sich selbst erkannt und zu allen Seiten seines Ich ja gesagt hat. Daher wird dem Steppenwolf im magischen Theater der Einblick in sein eigenes Inneres geöffnet. Er soll "das Lachen

lernen" (IV, 413) über die "so-genannte Wirklichkeit" (IV, 410), er soll lernen, hinter der Welt der Erscheinungen das Urbild zu erkennen. Harry Haller hat diese Stufe noch nicht erreicht, doch die Möglichkeit dazu deutet sich im Schluß der Erzählung an: "Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich, Mozart wartete auf mich." (IV, 415) Die ganze Erzählung ist eine Darstellung seines verzweiferten Suchens, das sich in seinen inneren Monologen und Reflexionen, später in den Gesprächen mit Hermine und den Erlebnissen im magischen Theater vollzieht.

Um die Selbstverwirklichung und die Gewinnung der Einheit geht es auch im nächsten Werk, in "Narziss und Goldmund" (1930). Zwar wird hier eine Erlebniswelt von viel größerer Buntheit und Fülle als im "Steppenwolf" ausgebreitet. Wir begleiten Goldmund auf seiner Wanderung durch die Welt, erfahren etwas von seinen vielen Liebesabenteuern, sehen ihn als Künstler wundervolle Figuren schaffen. Das eigentliche Thema ist jedoch das innere Geschehen, die Suche nach der Einheit, deren Sinnbild hier die "Urmutter" ist. In all seinen Erlebnissen ist Goldmund immer nur auf der Suche nach der Urmutter, deren Gesicht ihm hinter der Fülle des sinnlichen Erlebens allmählich immer deutlicher sichtbar wird. Narziss bildet den Gegenpol zu dem Sinnenmenschen Goldmund. In ihm verkörpert sich die andere Tendenz des Menschen, die höchste Sublimierung im Geistigen. Beide zusammen erst ergeben ein Ganzes. Keiner kann ohne das Gegenbild des anderen existieren, wenn auch Goldmund der Einheit näher kommt, da er im Künstlersein "die Möglichkeit einer Versöhnung seiner tiefsten Gegensätze" (V, 177) erfahren hat. Die äußeren Ereignisse werden nur soweit erzählt, als sie für die Erlebniswelt Goldmunds von Bedeutung sind. Sie erscheinen dabei meist nicht in objektiver Darstellung, sondern gespiegelt in der Seele Goldmunds, dessen Erlebnis- und Traumwelt im Mittelpunkt des Erzählens steht.

Gegenstand der "Morgenlandfahrt" (1932) ist der "Bund", die Gemeinschaft aller der Menschen, die zu allen Zeiten und in allen Zonen auf der Suche nach der Welt der Seele, der wahren Wirklichkeit gewesen sind. Dieser Bund aber ist nicht in einer äußeren Welt sichtbar, er lebt nur im Inneren der Bundesbrüder, und so muß der Erzähler sich wiederum um die Seelenbilder, die Erlebnisse und Erinnerungen bemühen.

In Hesses letztem großen Werk dem "Glasperlenspiel" (1943) soll scheinbar eine von allem subjektiven Erleben losgelöste Welt des Geistes gestaltet werden, jedenfalls weist die große theoretische Einleitung in diese Richtung. Doch das Wesen dieser so ganz überpersönlichen Welt stellt sich uns dar im Leben und Erleben eines einzelnen, des Glasperlenspielmeisters Josef Knecht. Schon der Doppeltitel des Werkes weist darauf hin, daß es hier nicht um "das Glasperlenspiel" allein geht, sondern daß die Erzählung davon aufs engste verknüpft ist mit dem "Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht". Deshalb finden wir auch hier wieder an den entscheidenden Stellen Darstellungen seelischer Erlebnisse, in denen eine andere Wirklichkeit, eine höhere Idee sichtbar wird, deren Gesetze schließlich die der kastalischen Welt überwinden. Das "Gesetz vom Dienen" (VI,28), vom Dienst am Geist, ist, wie in der "Morgenlandfahrt", die zentrale Idee, unter der Josef Knechts Leben steht. Die Erzählung zeigt sein Hineinwachsen in diesen Dienst, der zunächst mit der Einordnung in die Hierarchie identisch ist, darn aber eine Loslösung von Kastalien erfordert, als er immer deutlicher zwischen der "Idee und ihrer kastalischen Erscheinung" ⁸⁾ zu unterscheiden lernt.

2. Wandel der Thematik und der Darstellungsweise vom Frühwerk zum Spätwerk

Der Überblick über Hesses Werk zeigte bereits sehr deutlich, daß sich das Gewicht, das im Frühwerk auf einer

breiteren Darstellung äußeren Geschehens liegt, im Spätwerk auf die Darstellung seelischer Entwicklungen und innerer Erlebnisse verlagert. Es geht zwar Hesse vom ersten Werk an um derartige Entwicklungen und Probleme; in den Werken vom "Peter Camenzind" (1904) bis zu "Rosshalde" (1914) nehmen jedoch äußere Handlung und äußere Ereignisse noch sehr viel Raum ein. Nur der "Peter Camenzind" zeigt Ansätze zu einer umfassenderen Welt- und Lebensdeutung. Die Welt besteht hier aus einer bunten Fülle, die sich uns in zahlreichen Episoden darbietet. Camenzind vermag sich jedoch nur in der Natur und dem naturnahen Leben im Dorf zurechtzufinden, zur großen Welt gewinnt er keinen Zugang. Der Versuch, diese Lebensbeschreibung ins Allgemeingültige zu heben, wird vom Erzähler selbst immer wieder ironisiert; denn Camenzind sieht sich selbst schließlich als eine Art Sonderling an, für den wohl im heimatlichen Dorf, nicht aber draußen in der Welt Platz ist. Seine innere Entwicklung wird vor allem an seinen Begegnungen mit der Natur und mit den verschiedenen Menschen dargestellt. Die Ich-Erzählung begünstigt eine solche Darstellung; längere Reflexionen oder gar eine direkte Analyse des eigenen Seelengrundes fehlen jedoch dabei.

Die nächsten drei Werke wenden sich spezielleren Problemen zu und bleiben dabei sehr stark im konventionellen Erzählen stecken. Der Dichter vermag hier noch nicht, die innere Problematik, um die es ihm geht, in der rechten Weise zu fassen.

Polemisch und satirisch wird in der Erzählung "Unterm Rad" eine Welt kommentiert, die über Hans Giebenrath hinweggeht und ihn zerbricht. Es ist die kleinbürgerliche Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die für die Entwicklungsnöte und die Eigengesetzlichkeit eines Kindes nicht das geringste Verständnis hat. Aber diese Welt hat auch eine lebenswerte Seite, die jedoch zu dem tragischen Geschehen, das sich hier vollzieht, in keiner rechten Beziehung steht, so daß die Erzählung in zwei innerlich

unverbundene Bezirke zerfällt. Die liebevolle Schilderung der eigenen Heimatstadt Calw, die hier den Hintergrund bildet, verhindert, daß die innere Tragödie Giebenraths voll zur Wirkung kommt. Ein idyllisches Moment läßt die Fragwürdigkeit dieser Bürgerwelt nicht voll hervortreten, so daß hier ein Mißverhältnis zwischen zwei nicht zu vereinbarenden Momenten besteht, was der Geschlossenheit der Erzählung Abbruch tut.

In dem Roman "Gertrud" stört ein gewisses Pathos, mit dem die Resignation, zu der der Musiker Kuhn hier gelangt, in eine Entsagung umgedeutet werden soll. Das gelingt jedoch nicht. Zwischen dem Geschehen und den Reflexionen besteht keine volle Übereinstimmung, und dieser Zwiespalt wird bis zuletzt nicht überwunden. So wird auch hier das Erstrebte nicht erreicht. Tieferer Einblicke in die Seele der Personen vermögen wir nur an wenigen Stellen zu tun.

So ist es auch noch in der Erzählung "Rosshalde", wenn auch hier am Ende statt Resignation zum ersten Male ein Aufbruch zu etwas Neuem steht. Doch es handelt sich hier weniger um einen inneren Neubeginn, als um einen äußeren. Ein Einblick in das Innere Veraguths wird uns nur ganz kurz gewährt; dann sieht der Leser wieder, ebenso wie der Freund, dem sich Veraguth geöffnet hatte, "eine blanke, fröhlich spiegelnde Oberfläche sich beruhigt schließen, wo er eben noch in aufgerissene dunkle Gründe geblickt hatte." (II, 529) Das innere Problem, um das es geht, wird wohl sichtbar, aber es kommt in der Darstellungsweise kaum zum Ausdruck; denn die vielen Gespräche, die geradezu das Gesicht der Erzählung bestimmen, stehen in direktem Gegensatz zu der inneren Einsamkeit des Malers. Nur manchmal wird diese Einsamkeit auch in ihnen sichtbar, etwa dort, wo ein "Gespräch" mit seinem Sohn Albert völlig einseitig bleibt und eigentlich nur ein Monolog Veraguths ist, so daß er selbst am Ende feststellen muß, daß er eigentlich "kein rechtes Echo finde" (II, 546). So fehlt es auch diesem Werk an innerer Geschlossenheit.

In allen vier Frühwerken bleibt Hesse in seinem Bemühen, innere Vorgänge und Entwicklungen darzustellen, letzten Endes doch immer wieder im ^{Stofflichen} ~~Äußerem~~ stecken. Er hat das selbst später erkannt, als er in einem Rückblick über diese Schaffensperiode in seinem "Kurzgefaßten Lebenslauf" sagt: "Wenn ich genau zusehe, so war der Dichter von einem Unterhaltungsschriftsteller kaum zu unterscheiden." (IV, 478) Die bisherigen Werke waren noch verhältnismäßig reich an äußerer Handlung. Die Konflikte, um die es ging, hatten zwar ihre Wurzeln im Innern der Person, sie wurden jedoch sichtbar im zwischenmenschlichen Bereich. Überall handelt es sich um Störungen im Verhältnis zwischen den Menschen.

Das ändert sich mit dem "Demian". Von jetzt an liegt die Problematik ganz im Innern einer einzigen Person. Diese aber steht stellvertretend für den Menschen überhaupt, und so gewinnt das Erzählen mit der Intensivierung und Beschränkung der Blickrichtung auf die seelische Entwicklung eines einzelnen gleichzeitig an Weite und Bedeutung. Alles, was an äußerer Welt, an äußerem Geschehen erscheint, ist von jetzt an nur Gerüst, nur Träger, um ein eigentliches Sein sichtbar zu machen, das im Innern des Menschen liegt. Äußeres Geschehen hat kein Eigendasein mehr, sondern nur noch funktionale Bedeutung im Rahmen von Erzählungen, in denen die Darstellung seelischer Erlebnisse und Entwicklungen im Mittelpunkt steht. Das seelische Geschehen ist das bestimmende Element, auf das alles andere ausgerichtet ist.

Um noch genaueren Aufschluß über den Wandel des Erzählens vom Frühwerk zum Spätwerk zu erhalten, sollen hier einige Werke miteinander verglichen werden, die vom Gegenstand her einen direkten Vergleich gestatten.

Schon die spätere Bearbeitung eines Jugendwerkes läßt die verschiedenen Wandlungen des Hesseschen Erzählens erkennen. Im Jahre 1911 erschien in der Zeitschrift "März" die Erzählung "Der Weltverbesserer" ⁹⁾. Diese finden wir

in den "Gesammelten Dichtungen" des Jahres 1952 in überarbeiteter Form wieder. In erster Linie besteht die Überarbeitung in einer Kürzung und Verdichtung der Erzählung. Das macht sich zu Beginn fast in jedem Satz bemerkbar. Überall sind einzelne Worte oder ganze Satzteile gestrichen, was zunächst einmal eine Glättung von Rhythmus und Melodie der Sätze mit sich bringt. Doch darüberhinaus kommt in den Kürzungen und Streichungen noch anderes zum Ausdruck. Wenn Beifügungen, die das Thema nicht unmittelbar berühren, weggelassen oder Beschreibungen der Umwelt eingeschränkt werden, so bedeutet das eine Straffung der Erzählung im funktionalen Sinne. Für das Thema der Erzählung ist es völlig belanglos, daß der verstorbene Justizrat, dessen Frau und Tochter Reinhardt besucht, "ehemals Diplomat gewesen, dann zur Rechtswissenschaft zurückgekehrt war," ¹⁰⁾ ebenso, daß das Haus am Rande eines Exerzierplatzes liegt, "wo im nassen Herbstwetter einige kleine Truppen sich unfroh bewegten." ¹¹⁾ So fallen derartige Bemerkungen weg. Durch den Wegfall vieler unbestimmter Partikel wird größere Klarheit und Einfachheit des Sprechens erreicht. ¹²⁾ Eine stärkere Beschränkung auf das Tatsächliche, die alles "würde" und "wäre" der ersten Fassung beseitigt, wirkt in derselben Richtung, ebenso die Kürzung zwei- und mehrteiliger Aufzählungen, in denen viele variierende Worte entfallen. Der Erzähler schränkt in der zweiten Fassung seine eigene Stellungnahme stark ein, indem er viele wertende Attribute und Ergänzungen streicht. ¹³⁾ Auf diese Weise wird aus einem stärker wertenden ein mehr berichtendes Erzählen. Das Dargestellte spricht hier stärker durch sich selbst und kann manche erklärende Wendung entbehren. Das alles bezieht sich jedoch hauptsächlich auf die ersten Abschnitte der Erzählung, am Ende sind kaum noch Streichungen erfolgt. Hier ging es bereits von Anfang an mehr um die inneren Erlebnisse Reinhardts. Die gesamte Überarbeitung bringt eine stärkere Ausrichtung und Straffung der Erzählung auf dieses "eigentliche" Geschehen hin. Da sich die Überarbeitung jedoch auf eine bloße Kürzung beschränkt, kann

hierbei ja nur bereits Vorhandenes stiller zu ver-
arbeitet werden, ohne daß neue Momente, die das spätere
Erzählen Hesses kennzeichnen, einströmen.

Weitergehende Schlüsse gestattet da er erst ein Vor-
gleich zweier unabhängiger Werke aus Früh- und Spätzeit.
Unter den Frühwerken ist das Romanfragment "Berthold" zu
finden (I, 831), das in mancher Beziehung wie ein erster
jugendlicher Entwurf zu "Harziss und Goldmund" anmutet.
Es behandelt einen ähnlichen Stoff; es erzählt die Jugend-
geschichte eines mutterlosen Knaben, der, zum Priester
bestimmt, im Kloster erzogen wird. Er findet dort in
seinem Schulkameraden Johannes ein Partner für seine
Disputierlust. Die Konstellation ist ähnlich wie in
"Harziss und Goldmund". Der Ältere Freund führt den
jüngeren in das Leben ein. Beide führen lange Gespräche
über die Menschen und den Sinn des Lebens. Johannes' Ziel
ist Macht, die er durch Unterwürfigkeit und Dienstfertig-
keit zu erreichen strebt. Der Welt und den Menschen
steht er kühl und skeptisch gegenüber. Das aber ist nicht
die Weltbetrachtung, wie sie dem Wesen Bertholds ent-
spricht. Er sucht nach Liebe, er sucht nach Wahrheit,
doch seine innere Problematik wird nicht klar herausge-
arbeitet. Es zeigt sich noch kein Weg zur Versöhnung
der Gegensätze, wie ihn später Goldmund in der Kunst
findet. Berthold und Johannes sind keine einander er-
gänzenden Figuren wie es Harziss und Goldmund sind. Das
Fragment gibt keinen Hinweis auf eine höhere Einheit,
sondern endet dissonantisch mit dem Mord an Johannes. Das
ist wohl auch der Grund, warum es Fragment geblieben ist.
Die Beschreibung und Schilderung der Umwelt und äußerer
Gegebenheiten nimmt einen viel größeren Platz ein als
in "Harziss und Goldmund". Dort ist alles funktional
bezogen auf die seelische Entwicklung Goldmunds, hier in
"Berthold" steht vieles nebeneinander, ohne daß eine
zusammenschließende Einheit sichtbar würde. Die Episode
der Einguartierung der Landsknechte in Bertholds Heimat-
stadt hat keine die Entwicklung weiterführende Bedeutung,
sondern schafft nur Welt, gibt Anlaß, ein buntes Bild
zu gestalten. Die Geschichten, die Johannes den Freunden
erzählt, erwachsen aus einer fabulierenden Erzählfreude,

ohne einen inneren Bezug zu der übrigen Erzählung zu haben. Hier deutet sich stärker eine romanhafte Weltfülle an, während die spätere Erzählung viel eher novellenartig konzentriert erscheint.

In "Peter Camenzind" wie im "Steppenwolf" berichtet ein Erzähler jeweils in der Ich-Form von seinem Leben. In beiden Werken spielen daher Selbstbetrachtungen und Reflexionen eine große Rolle. Wie groß der Unterschied zwischen diesen Selbstdarstellungen ist, soll ein Vergleich zeigen.

Betrachten wir den Anfang der Aufzeichnungen Harry Hallers (IV, 207 ff.). "Der Tag war vergangen", heißt es zu Beginn. Damit ist zunächst eine einfache Feststellung gemacht. Es schließt sich daran ein nichtssagender Nebensatz an: "wie eben die Tage so vergehen." Das Gesagte fordert eine nähere Erläuterung, doch zunächst folgt noch einmal ein nichtssagender Satz, der das eben Gesagte noch einmal sagt, und der dann, ein wenig abgewandelt, noch einmal wiederholt wird: "Ich hatte ihn herumgebracht, hatte ihn sanft umgebracht." Jetzt endlich wird das näher ausgeführt, was bisher ganz im Allgemeinen geblieben war. "Ich hatte einige Stunden gearbeitet, alte Bücher gewälzt, ..." Doch nach einer halben Seite wird diese Darstellung wieder abgebrochen und das am Anfang Gesagte wieder aufgenommen:

"Aber - alles in allem - war es nicht gerade ein entzückender, nicht eben ein strahlender, ein Glücks- und Freudentag gewesen, sondern eben einer von diesen Tagen, wie sie für mich nun seit langer Zeit die normalen und gewohnten sein sollten."

Ausgehend vom Hier und Jetzt des einen, eben vergangenen Tages, kommt der Erzähler zu einer allgemeinen Reflexion über seine Tage. Genauso wie sich dort "maßvoll angenehme, durchaus erträgliche, leidliche, laue Tage" aneinanderreihen, genauso werden hier Sätze aneinandergeroht, die dieses Thema variieren und dauernd wiederholen. Im zweiten Abschnitt wird diesen "Normal- und Halbundhalbtagen" nun eine andere Art von Tagen gegenübergestellt, "jene Höllentage", deren Sichwiederholen ebenfalls in einer ganzen Variationskette ausgedrückt wird. Zwölfmal finden

wir das Wort "Tag" auf anderthalb Seiten mit immer neuen Adjektiven, in immer neuen Zusammensetzungen und doch immer nur das eine Thema umkreisend. Die Darstellung der Langeweile und des Lebensüberdrußes, die schon durch den Anfang des Erzählens angedeutet ist, wird geradezu überdeutlich gemacht durch Wortwahl und Gedankenführung. Es entsteht auf diese Weise die Selbstdarstellung eines Menschen, der wie in einem Käfig in seinen eigenen Gedankengängen gefangen ist.

In den monologischen Reflexionen, aus denen kein Weg ins Freie führt, nimmt die Einsamkeit Harry Hallers selbst Gestalt an. Haller macht sich auf, um in einem Gasthaus ein Gläschen Wein zu trinken. Er steigt die Treppe hinab. Die Atmosphäre der kleinbürgerlichen Welt, die ihm hier entgegenschlägt, gibt erneut Anlaß zu Reflexionen und Betrachtungen über sein Verhältnis zu dieser Welt, zu der es ihn immer wieder hinzieht und von der er doch hoffnungslos ausgeschlossen ist. Schwer kreisen die Gedanken um den Kontrast zwischen seinem eigenen Leben und dieser Welt. Aus der minutiösen Darstellung der Treppe und des kleinen Vorplatzes mit der Araukarie spricht die Sehnsucht nach Stille, Ordnung und Sauberkeit, die sich in diesen Gegenständen verkörpern. Das Erzählen hält jeden einmal aufgetauchten Gedanken fest, es umkreist jeden Gedanken und jeden Gegenstand von allen Seiten, bevor ein neuer ins Blickfeld tritt und ebenso dargestellt wird. In den dauernden Wiederholungen, in der Wiederaufnahme des eben Gesagten kommt das Kreisende, das Quälende und Bohrende dieser Gedankengänge zum Ausdruck.

Wie anders ist es dagegen im "Peter Camenzind": Im fünften Kapitel erzählt Camenzind von einem Abschnitt seines Lebens, der voller Schwermut, Traurigkeit und Einsamkeit war. Dort heißt es:

"Wer nicht an sich selber gespürt hat, was Schwermut ist, versteht das nicht. Wie soll ich es Beschreiben? Ich hatte das Gefühl einer schauerlichen Einsamkeit."
(I, 295)

Doch diese Einsamkeit tritt uns aus dem Erzählten nicht selbst entgegen. Es wird nur darüber gesprochen. Sie wird nur angedeutet, nicht im Erzählen selbst gestaltet. Das Denken und Reflektieren springt hier leicht von einem

aufs andere. Die Schilderungen der äußeren Lebensumstände nehmen größeren Raum ein. Es kommt immer wieder etwas Neues dazu, und wenn sich auch Camenzind von all den ausgeschlossen sieht, so verleihen die Darstellungen kleiner Episoden (I, 295, 96 und 297/98) oder die Erinnerungen an früher dargestellte Ereignisse dem Erzählen eine größere Buntheit und Beweglichkeit, so daß das beklemmende und quälende Gefühl des Ausgeschlossenseins, das im Steppenwolf Gestalt annahm, hier nicht aufkommen kann. Auch Camenzind läuft in die Kneipe. Doch er erzählt, wie er sich dort verhält, wie es ihm Spaß macht, die Leute anzuschmauzen oder wie er sich mit einem seiner Wirtshausb Brüder im Trinken mißt. Die Reflexionen und Selbstbetrachtungen vermögen diese bunte Welt nicht zu überdecken. Wenn Camenzind schließlich sagt, daß die Mehrzahl seiner Eigenschaften und Eigenheiten, die ihm das Leben schwer machen, Familiengut oder -übel der Camenzinde sei, so ist das ein Zeichen dafür, daß er in der Lage ist, sein Leben aus der Distanz zu betrachten.

Das aber vermag der Steppenwolf eben nicht. Harry Hallers Gedanken kreisen immer wieder um die gleichen Dinge. Dauernd wiederholen sich die Worte, die Begriffe, die Gedanken. In der Kneipe betrachtet er seine Umwelt und die anderen Gäste. Alles ist ihm nur Spiegel seines eigenen Denkens und Fühlens, und so kehrt der Blick sehr schnell wieder ins eigene Innere zurück, wo tausend Bilder und Klänge sind, die nur in ihm innen leben. (IV, 218) Der Besuch in der Kneipe gibt also Anlaß, um Einblicke in die Bildervelt im Innern Harry Hallers zu geben, nicht um Episoden aus seinem Leben darzustellen, wie Peter Camenzind es bei dieser Gelegenheit tut.

Diese Unterschiede sind keine Unterschiede des Gegenstandes, sondern sie sind im Wandel des Erzähltelos des frühen und des späten Hesse begründet. Im Frühwerk gibt er sich der Buntheit der äußeren Welt hin. Auch dort noch, wo es eigentlich um die Darstellung einer inneren Situation geht, wird die Außenwelt in ihrem Eigensein nicht ausgeschaltet. Ihre Vielfalt geht in die Erzählung mit ein. Im Spätwerk dagegen erfolgt eine Beschränkung und

scharfe Perspektivierung des Erzählens auf den einzelnen. Alles, was nicht in unmittelbarer Beziehung zu seiner inneren Situation steht, bleibt weg. Das neue Erzähltelos, das seit dem "Demian" die Romane und Erzählungen Hesses bestimmt, gilt es nun noch näher zu untersuchen.

3. "Seelenbiographie" und Darstellung der "wahren Wirklichkeit"

Es geht Hesse in seinen Werken immer stärker darum, die "echte Wirklichkeit" darzustellen, die für ihn nicht identisch ist mit der Lebenswirklichkeit unserer Umwelt. Diese, die "sogenannte Wirklichkeit", (III,401) gilt es zu überwinden.

"Ich finde, die Wirklichkeit ist das, worum man sich am allerwenigsten zu kümmern braucht, denn sie ist, lästig genug, ja immerzu vorhanden, während schönere und nützigere Dinge unsere Aufmerksamkeit und Sorge fordern. Die Wirklichkeit ist das, womit man unter gar keinen Umständen zufrieden sein, was man unter gar keinen Umständen anbeten und verehren darf, denn sie ist der Zufall, der Abfall des Lebens. Und sie ist, diese schüßige, stets enttäuschende und öde Wirklichkeit, auf keine andre Weise zu ändern, als indem wir sie leugnen, indem wir zeigen, daß wir stärker sind als sie."

schreibt Hesse im "Kurgast". (IV,485) Deshalb geht er den "Weg nach Innen" ¹⁴⁾. Im "Traum am Feierabend" betritt er Räume, die jenseits der Wirklichkeit liegen:

"Eine Viertelstunde lang, so lang mein Weg dauerte, lebte ich nicht in dem, was wir "Wirklichkeit" nennen, sondern in der richtigen, schönen, echten Wirklichkeit, die wir in uns haben." ¹⁵⁾

Diese richtige, echte, schöne Wirklichkeit versucht er immer wieder in seinen Werken sichtbar zu machen. Darum beschäftigt sich alles Erzählen Hesses mit den innersten Bezirken des Menschen. An die Stelle lebendiger Personen, wie wir sie im Frühwerk mehr oder weniger plastisch dargestellt finden, treten seit dem "Demian" Figuren, die eigentlich nur Seele und kaum noch eine äußere Gestalt haben. Dazu holt er das, was in den Tiefen des eigenen Ich an Problematik und Spannungen, an Erlebnissen und Erinnerungen enthalten ist, herauf und statet seine Figuren damit aus. Insofern kann

man von einer autobiographischen Erzählweise Hermann Hesses sprechen. ¹⁶⁾ Er selbst schreibt dazu:

"Eine neue Dichtung beginnt für mich in dem Augenblick zu entstehen, wo eine Figur sichtbar wird, welche für eine Weile Symbol und Träger meines Erlebens, meiner Gedanken, meiner Probleme werden kann. Die Erscheinung dieser mythischen Person... ist der schöpferische Augenblick, aus dem alles entsteht. Beinahe alle Prosadichtungen, die ich geschrieben habe, sind Seelenbiographien, in allen handelt es sich nicht um Geschichten, Verwicklungen und Spannungen, sondern sie sind im Grunde Monologe, in denen eine einzige Person, eben jene mythische Figur in ihren Beziehungen zur Welt und zum eigenen Ich betrachtet wird." ¹⁷⁾

In dem Begriff der "Seelenbiographie" finden wir hier eine Bezeichnung, die das, worum es Hesse in seinen Erzählungen geht, treffend zu kennzeichnen vermag. Er schreibt Erzählungen, die das Innere, die Seele der Menschen darstellen wollen. Doch es geht ihm dabei nicht um eine bloße Analyse der Seelenwelt. Er ist Erzähler, nicht Analytiker. Da er die Außenwelt als "sogenannte Wirklichkeit" nicht ernst nimmt, wird das innere Geschehen zum eigentlichen Thema seiner Erzählungen, wodurch diese zu Biographien der Seele werden. Nur auf diesem Wege läßt sich etwas von der "wahren Wirklichkeit" sichtbar machen.

Nicht der äußere Weltzusammenhang, sondern der innere Erlebniszusammenhang bestimmt dabei seit dem "Demian" die Werke Hesses. Das geht jedoch nicht soweit, daß dadurch die chronologische "Ereigniskurve" ¹⁸⁾ aufgelöst würde. Hesses Erzählungen und Romane gehören nicht zum Typus der Romane eines Joyce oder Proust, in denen "in psychologischer Zeitfolge das Gewebe von Vergangenerem und Gegenwärtigem im Bewußtseinsfluß dargestellt wird," ¹⁹⁾ sondern sie zeigen alle "die Form der einsinnigen Lebenskurve." ²⁰⁾ Grob gesehen lassen sich die meisten Romane Hesses als "Entwicklungsromane" bezeichnen. Damit ist jedoch für ihre Charakterisierung wenig gewonnen. Erst die Art, in der sich die Entwicklung vollzieht und die Form, in der sie dargestellt wird, vermag uns nähere Einblicke in das Wesen der Werke zu vermitteln. Sie bestehen aus

einer Reihe von Darstellungen einzelner Begebenheiten und Schilderungen innerer Zustände, deren Zusammenhang durch das Erleben eines einzelnen gegeben ist. Die "objektive" Zeit ist dabei stark zurückgetreten hinter der "erlebten" Zeit, die die Zeitstruktur der Werke weitgehend bestimmt.^{20a)} Das äußert sich einmal darin, daß von äußeren Daten, z.B. Altersangaben oder Angaben über die Länge bestimmter Zeitabschnitte des Erzählten, fast völlig abgesehen wird. Die meisten "Zeitangaben" laufen im Grunde hinaus auf ein unbestimmtes "Einmal"; das Erlebte taucht als Erinnerung auf und ist nicht näher zu bestimmen.

Die Entwicklungslinie, die einen "Weg nach Innen"²¹⁾ darstellt, verläuft über einzelne "Stufen".²²⁾ Dabei vollziehen sich keine Metamorphosen organischer Gestaltung und Umgestaltung, wie z.B. in Goethes "Wilhelm Meister",²³⁾ sondern die Entwicklung in Hesses Werken geht in einzelnen Sprüngen vor sich, sie wird durch plötzliche Erkenntnisse, plötzlich hereinbrechende Erlebnisse bestimmt. Immer wieder korrespondieren äußere Anstöße mit inneren Entwicklungen. Man kann hier jedoch nicht von "Bildungsromanen" sprechen. Wenn auch Anstöße von außen erfolgen, so sind doch eigentlich keine "bildenden Umweltfaktoren" vorhanden. Es geht nicht um eine Einordnung in eine vorgegebene, durch Gesellschaft und Sitte bestimmte Umwelt, sondern um "Selbstwerdung". Hesse kennt keine "Bildung", die sich in Wechselwirkung von Person und Umwelt vollzieht. Er verneint die formende Kraft des Geschehens, das von außen an den Menschen herantritt.

"Ich wollte ja nichts als das zu leben versuchen, was von selber aus mir heraus wollte. Warum war das so schwer?" (III, 101)

steht als Motto am Anfang des "Demian", und dieses Motto hat auch für alle späteren Werke Hesses in mehr oder weniger starkem Maße seine Gültigkeit. Nur in den Frühwerken wird noch versucht, einen Ausgleich zwischen den Strebungen des Ich und den Forderungen der Welt herbeizuführen. Doch dieser Versuch scheitert immer wieder von neuem: Camenzind kehrt resignierend aus der großen Welt in das heimatliche Dorf zurück; Hans Giebenraths eigenes Sein zerbricht an der Übermacht der Welt; der Musiker Kuhn

vermag nur in resignierender Haltung seine Position im Leben zu behaupten; der Maler Veraguth schließlich bricht mit der Ordnung, in die er eingefügt war, um sein eigenes Leben zu führen.

Damit wird deutlich, daß Hesse nicht mehr imstande ist, Bildungsromane zu schreiben. Es gibt für ihn nur die Alternative: entweder das Ich muß seine Anforderungen aufgeben, es resigniert vor der Welt und geht zugrunde, oder die Welt wird mißachtet, ihre Gesetze und Konventionen durch das Ich ignoriert. Diese Gegensätzlichkeit von Ich und Welt auf der einen Seite und das Fehlen eines festumrissenen "Bildungsziels" auf der anderen Seite sind vor allem die Gründe dafür, daß die Hesseschen Romane keine Bildungsromane mehr sein können. ²⁴⁾

Hesse ist sich bewußt, daß seine Versuche, die "wahre Wirklichkeit" darzustellen, ihn bis an die Grenze des Erzählbaren führen müssen. In einem Brief zur "Morgendlandfahrt" schreibt er:

"Meine Dichtung, das Bekenntnis eines alternden Dichters, versucht gerade, das Undarstellbare darzustellen, an das Unaussprechliche zu erinnern. Das ist Sünde. Aber kennen Sie wirklich und im Ernst irgendeine Dichtung oder Philosophie, die etwas anderes versucht, als gerade das Unmögliche zu ermöglichen, gerade das Verbotene mit dem Gefühl der Verantwortung zu wagen?" (Br. 73/74)

In der "Morgendlandfahrt" selbst heißt es:

"Das Paradoxe muß immer wieder gewagt, das an sich Unmögliche muß immer neu unternommen werden." (VI, 11)

Es erhebt sich die Frage, wie weit es einem Dichter überhaupt möglich ist, diese Forderungen zu erfüllen. Wie weit kann er eine nur dem eigenen Erleben zugängliche Innerlichkeit in erzählender Dichtung sichtbar machen, in Geschehen und Bild gestalten?

In einer Buchbesprechung aus dem Jahre 1909 beschäftigt sich Hesse unter dem Titel "Exzentrische Erzählungen" ²⁵⁾ mit einer Reihe von Büchern, deren Autoren er als "Exzentriker" bezeichnet. Er versteht darunter Dichter und Schriftsteller, die "in beiden Welten" leben. "Sie betrachten die Welt von einem andern Mittelpunkt aus und sehen die Dinge und Werte verschoben." ²⁶⁾ Diese Eigenschaften,

die er hier vor allen E.A. Poe und E. Th.A. Hoffmann zuschreibt, lassen sich nun aber auch in seinem eigenen Werk an vielen Stellen erkennen. Wenn er "Protest gegen die 'Welt wie sie nun einmal ist'" erhebt (IV, 166) und an ihre Stelle immer wieder die "wahre Wirklichkeit" zu setzen sucht, so betrachtet auch er die Welt "von einem andern Mittelpunkt aus", so sind auch für ihn "die Dinge und Werte verschoben". Unter den Exzentrikern unterscheidet er Träumer und Fanatiker, trennt er die Denker von den Spielern, die Philosophen von den Ironikern. Dazu schreibt er weiter:

"Dabei stoßen wir auf die einfache und fürs Erste fast erschreckende Erkenntnis, daß die fanatischen Exzentriker alle nichts anderes als vollkommene Idealisten sind, daß ihrem Schaffen ausnahmslos die rein idealistische Grunderkenntnis vom Schleier der Maja, von der Unzuverlässigkeit unsrer sinnlichen Wahrnehmungen zugrunde liegt. Nur diese philosophischen Exzentriker sind, trotz allem Schillern, innerlich konsequent, und nur sie schaffen zuweilen Bilder und Mythen, die dem Wesen der Volksmythen verwandt sind." 27)

Hesse hat nun selbst am Ende des "Glasperlenspiels" im "Indischen Lebenslauf" der Anschauung, daß die Welt der Erscheinungen nur Schein, nur Maja sei, dichterische Gestaltung verliehen. Die eigentliche, die "wahre Wirklichkeit" ist nur zu finden, wenn man den "Weg nach Innen" geht. Wenn er im "Kurgast" (IV, 483) sagt, man müsse die "sogenannte Wirklichkeit" leugnen, so liegt dem ebenfalls die idealistische Grunderkenntnis vom Schleier der Maja zugrunde. Damit erzählt Hesse selbst zu den philosophischen Exzentrikern und die Worte, die er über sie geschrieben hat, treffen in vieler Beziehung auch auf ihn zu.

"Erkennen und Schaffen, Denker sein und Künstler sein sind Gegensätze, die sich ausschließen. Nun vollends den reinen Idealismus predigen, die Wirklichkeit des Sichtbaren leugnen und dabei Künstler sein, also mit der Wirklichkeit des Sichtbaren rechnen müssen, das sind bittere Widersprüche..."

Wie will ich einen kleinen Hund beschreiben, wenn ich überzeugt bin, er sei gar kein Hund, sondern nur eine zweifelhafte und trügerische Bildung meines Verstandes, angeregt durch eine Reizung der Netzhaut? Indem ich von

...

Hunden, von grau und schwarz, von nah und fern rede, bewege ich mich ja schon mitten im Reich der Täuschungen, und ohne alles das kann man nicht dichten. Die Kunst ist eine Bejahung dieser Täuschungen; wo sie diese also verneinen will, widerspricht sie sich selbst. Insofern sind jene Dichter ausnahmslos tragische Figuren, ihre Werke aber interessieren, fesseln und rühren als kühne Ikarusflüge ins Land des Unmöglichen." 28)

Hesse geht nun nicht so weit, die Wirklichkeit des Sichtbaren völlig zu leugnen. Die Äußerungen, die er in dieser Richtung getan hat, finden wir im Rahmen theoretischer Erörterungen, also an einer Stelle, wo er nicht als Dichter spricht. Aber auch sein Werk zeigt diese Widersprüche. In seiner Buchbesprechung hat er jedoch angedeutet, daß es "Zwischenstufen" gibt, daß es auch unter den exzentrischen Dichtern solche gibt, die "Eroberung und Neuland bedeuten".²⁹⁾ Da er der Außenwelt keine letzte Gültigkeit zuerkennt, versucht er, diese äußere "sogenannte Wirklichkeit" zu überhöhen durch eine andere, die "wahre Wirklichkeit". Hesse ist der Überzeugung, daß es seine Aufgabe als Dichter ist, seine Träume und Ahnungen darzustellen. Er schreibt darüber:

"Die Dichtung hat ja mit dem 'gewöhnlichen Leben' gar nichts zu tun, sondern will und soll den Hintergrund, den Sinn des Lebens sichtbar machen." (Br. 211)
"Der Dichter ist stets, er mag darum wissen oder nicht, Metaphysiker und hat es niemals - er mag darum wissen oder nicht - mit der 'Wirklichkeit' zu tun, sondern seine Mission, sein Wesen besteht darin, daß er den Menschen in seiner Zufälligkeit und Wandelbarkeit erkennt, und daß er an die Stelle der Realität, an die Stelle des zufälligen Menschentums seinen eigenen Traum vom Menschentum, seine Ahnung von der Bestimmung des Menschen setzt." 30.)

• "Ohne Magie war diese Welt nicht zu ertragen" (IV, 489) heißt es am Ende seines "Kurzgefaßten Lebenslaufes", und so bedient sich der Dichter dort zauberischer Mittel, um aus der "sogenannten Wirklichkeit" hinüber in eine schönere und bessere Welt zu entfliehen. Auch die Morgenlandfahrer sind öfter "ins Heroische und Magische durchgestoßen"; (VI, 10) auf der Bundesfeier in Bremgarten wurde "der magische Kreis" (VI, 25) geschlossen. Die Erzählung vom Steppenwolf ist durchzogen von magischen Begebenheiten, die sich zum Schluß im magischen Theater häufen.

In diesen magischen Begebenheiten und Erlebnissen in den verschiedenen Erzählungen kommt eine Denk- und Erlebnisweise Hesses zum Ausdruck, die als "magisches Denken" bezeichnet worden ist.³¹⁾ Es kann in diesem Zusammenhang nicht näher erörtert werden, wo die Wurzeln dafür zu suchen sind und welcher Art dieses magische Denken ist. Franz Baumer hat gezeigt, daß es im wesentlichen "Analogie-Denken" ist, das in engem Zusammenhang mit einem mystischen Einheitserleben steht.³²⁾ Für uns von Bedeutung ist die Frage, in welcher Weise dieses magische Denken Hesses, seine "exzentrische" Haltung in seinen Werken zum Ausdruck kommt. Welcher Mittel und Wege bedient er sich, um "das Unmögliche zu ermöglichen", um in den "Seelenbiographien" etwas von der "wahren Wirklichkeit" sichtbar werden zu lassen?

4. Elemente der "Seelenbiographie"

Neben den Darstellungen der Reflexionen und inneren Monologe sind es wohl vor allem zwei Erscheinungen, die als Elemente der Seelenbiographien eine Rolle spielen:

1. Die Verwendung psychoanalytischer Mittel zur Analyse und Darstellung seelischer Entwicklungen und Geschehnisse, insbesondere das Auftreten archetypischer Bilder, in denen gewisse seelische Strukturen zum Ausdruck kommen.
2. Die Projektion der Seelenwelt in die Außenwelt, wobei es oft zu einer Vermischung von Wirklichem und Unwirklichem, von Wirklichkeit und Traum kommt, so daß ein fließender Übergang entsteht, der keine scharfen Grenzen zwischen den beiden Welten erkennen läßt.

Von verschiedenen Seiten ist Kritik daran geübt worden, daß Erfahrungen aus der Psychoanalyse einen starken Einfluß auf Hesses Erzählen gehabt haben. Es wurde die Frage aufgeworfen, "ob Hermann Hesses Begegnung mit der Psychotherapie Jungscher Schule für seine Kunst ein Glück gewesen" sei,³³⁾ oder gar im Zusammenhang mit dem "Steppenwolf" gesagt: "als analytischer Bekenner ist der heutige Hesse kein Dichter mehr." ³⁴⁾ Dem gegenüber macht Müller-Seidel

geltend, daß derartige Urteile "am entscheidenden dichterischen Vorgang" vorbeigingen, denn "was erhellt wird, wie kaum vorher, sind Bereiche einer Seelenlandschaft, deren Darstellung nicht weniger menschlicher Wahrheit verpflichtet ist als unsere mitmenschlich-objektive Welt".³⁵⁾ Auch Thomas Mann hat sich in diesem Sinne geäußert, wenn er den "Steppenwolf" ein Romanwerk nennt, "das an experimenteller Gewagtheit dem 'Ulysses' und den 'Faux monnayeurs' nicht nachsteht."³⁶⁾ Es gilt nun zu untersuchen, in welcher Weise die Kenntnisse aus der Psychoanalyse zur Gestaltung und dichterischen Bewältigung der in Frage stehenden Gehalte und Probleme beigetragen haben.

Der "Demian" zeigt am deutlichsten und stärksten den Einfluß der Psychoanalyse; Hugo Ball hat ihn geradezu als eine Frucht der psychoanalytischen Gespräche bezeichnet, die Hesse mit dem Luzerner Arzt Dr. Lang geführt hat, als er sich 1916 und 1917 dort einer psycho-analytischen Behandlung unterzog.³⁷⁾ Erst auf Grund des psychoanalytischen Wissens ist es Hesse überhaupt möglich, das seelische Verhalten und Erwachen eines Kindes mit solcher Genauigkeit zu erfassen, wie das in "Demian" und "Narziss und Goldmund" der Fall ist. Eine Fülle innerer Erlebnisse und seelischer Regungen, die nach außen hin nicht in Erscheinung treten, wird aufgezeichnet und beschrieben. "Aus diesen Erlebnissen, die niemand sieht, besteht die innere, wesentliche Linie unseres Schicksals", (III, 115) heißt es im "Demian". Nur dem analytischen geschulten Leser erschließen sich diese Erlebnisse in ihrer ganzen Bedeutung für die innere Biographie, um die es Hesse geht.

Unmittelbar auf die Psychoanalyse gehen auch die Darstellung analytischer Gespräche und die Beschreibung und Deutung von Träumen zurück, Elemente, die besonders in den Erzählungen von "Demian" bis zu "Narziss und Goldmund" eine Rolle spielen. Ebenfalls stark davon beeinflusst sind die Selbstbetrachtungen und Selbstanalysen in

"Demian", "Klein und Wagner" und "Steppenwolf", in denen das analysierende Erzählen noch durch die Ich-Form unterstützt wird. Immer wieder tauchen Elemente und Motive auf, die aus dem Bereich der Psychoanalyse stammen. Doch nicht um den Nachweis solcher Elemente allein geht es hier, sondern um die Frage, was sie zum Erzählganzen beitragen, was sie innerhalb der Erzählung bewirken und leisten, wie diese Elemente zu Mitteln der Gestaltung werden.

Da sind zunächst die analytischen Gespräche in "Demian" und "Narziss und Goldmund". Sie sind für den Verlauf der Erzählung von Bedeutung, da sie seelische Entwicklungen in Gang setzen und vorantreiben und damit die Erzählungen zu ihrem eigentlichen Thema hinführen.³⁸⁾ Besonders Sinclair bedarf immer wieder des Anstoßes durch Demian, um der Lösung seiner inneren Problematik näher zu kommen. Demian hat hier geradezu die Funktion eines Analytikers, der Sinclair Schritt für Schritt hilft, sein eigenes Wesen zu erfassen. Er begleitet ihn als Seelenführer auf dem Wege zu sich selbst. Seine größte Bedeutung hat er in dieser Beziehung zu Beginn der Erzählung, wo er Sinclairs innere Nöte erforscht und ihn auf einen Weg führt, den er fortan nicht mehr verlassen kann, ohne in neue innere Konflikte zu geraten.

Sehr ähnlich liegen die Verhältnisse in "Narziss und Goldmund". Durch die Gespräche mit Narziss wird Goldmund "geweckt", was seinen Aufbruch in die Welt zur Folge hat. So wird das ganze bunte Geschehen dieser Erzählung letztlich durch diese Gespräche ausgelöst; denn sie öffnen Goldmund erst den Blick für die Welt, die zu erleben er dann auszieht. Das aber soll in anderem Zusammenhang noch näher erörtert werden.

Die Darstellung von Träumen, in denen das unbewußte Seelenleben sichtbar wird, beginnt bereits im Frühwerk, wo vor allem der sinnbildhafte Charakter dieser Traumdarstellungen hervortritt. In Pierre Veraguths Fiebertraum in "Rosshalde" (II, 571-74) kommt etwas von der Hoffnungslosigkeit seines Zustandes zum Ausdruck. Es handelt sich hier nicht darum, eine seelische Situation sichtbar zu

machen, sondern dem Leser wird in sinnbildlicher Weise der Ernst der Krankheit Pierres angedeutet. Seit dem "Demian" erhalten die Träume eine andere funktionale Bedeutung. Sie bilden einen wichtigen Teil der "Seelenbiographien" und dienen dazu, verdrängte Regungen des Unbewußten sichtbar werden zu lassen und neue Entwicklungen einzuleiten. Demians Traumbilder, wie zum Beispiel das des Wappenvogels, haben geradezu leitmotivische Bedeutung.⁵⁹⁾ Immer wieder fordert sein "Liebestraumbild" (III, 189; 203) ihn zu neuer Auseinandersetzung auf, so daß auch von den Träumen her entscheidende Anstöße für die Entwicklung der Erzählung ausgehen.

Ganz ähnlich ist es in "Klein und Wagner". Auch hier verraten die Traumdarstellungen zum Teil noch unmittelbaren psychoanalytischen Einfluß. Sie vermögen jedoch etwas von den Gründen und Hintergründen von Kleins Handeln aufzudecken und sind damit integrierende Elemente dieser seelenanalytischen Erzählung. Kleins Traum, in dem er sich im Automobil rücksichtslos den Platz am Steuer verschafft (III, 470; 491), zeigt das Leitbild seines ganzen Handelns. Sein Traum vom Theater "Wagner" (III, 529), in dem er mit den Frauen zu kämpfen hat, läßt etwas von den Ängsten ahnen, die sein ganzes Tun ausgelöst haben. So sind gerade diese Elemente entscheidende Bestandteile der "Seelenbiographie".

Das analytische Erzählen, wie wir es in "Demian", "Klein und Wagner" und "Steppenwolf" finden, tritt in den Spätwerken Hesses etwas zurück. Aber auch dort spielen noch Elemente eine Rolle, die Hesse durch die Psychoanalyse vermittelt worden sind. Es handelt sich dabei um eine bestimmte Art von Bildern, die zum Teil in psychoanalytischen Traumdarstellungen auftreten, zum Teil aber auch der Erzählung so integriert sind, daß sie ihre Herkunft kaum verraten. Auch die Frühwerke zeigen ja eine Fülle von Bildern. Die dargestellte Welt ist dort viel anschaulicher, bildhafter und bunter als im Spätwerk. Diese Bildwelt ist jedoch anderer Art als die des Spätwerks. Ein Vergleich zwischen "Rosshalde" und "Unterm Rad" einerseits und "Narziss und Goldmund" andererseits soll das zeigen.

Ein großer Teil der beschriebenen Situationen und Episoden in "Rosshalde" ist von stark sinnbildlichem Charakter. Es seien einige Beispiele angeführt: Veraguth beobachtet im Garten "jenseits der Hecke" seine Frau mit Pierre beim Blumenschneiden. Er selbst aber steht draußen und belauscht beide wie ein Dieb. (II, 481-83) Die Szene macht deutlich, wie sehr der Vater der Ausgeschlossene, Einsame ist, der jedoch nicht anerkennen will, daß Pierre stärker zur Mutter als zu ihm gehört. Eine andere Situation beim Mittagstisch: "Zwischen den beiden entfremdeten Menschen saß der Knabe und wurde von beiden bedient und unterhalten." (II, 486) In anschaulicher Weise wird hier sichtbar, wie Pierre das Bindeglied zwischen den Eltern darstellt, das allein noch die Ehe zusammenhält. Das große Bild, das Veraguth malt, ist ebenfalls ein Sinnbild für dieses Verhältnis und hat geradezu allegorischen Charakter:

"Es waren drei lebensgroße Figuren: ein Mann und ein Weib, jedes für sich versunken und dem andern fremd, und zwischen ihnen spielend ein Kind, still, froh und ohne Ahnung der über ihm lastenden Wolke. Die persönliche Bedeutung war klar." (II, 556)

Als Veraguth mit dem Freunde zusammensitzt und zu einer Aussprache über sein Leben ansetzt, wird der Blick des Lesers auf einen Nachtfalter gelenkt, der durch die Werkstatt streicht, mit dem Kopf an die Wände stößt und keinen Ausweg findet. Er sitzt dann "still und betäubt" am Plafond und kriecht über die Decke, "als habe er das Fliegen vergessen." (II, 520) Veraguth wird nun zwar nicht unmittelbar mit diesem Schmetterling verglichen, aber die Parallele zwischen beiden drängt sich dem Leser auf, und so erhält ein solches Bild ebenfalls sinnbildliche Bedeutung. Wenn während Krankheit und Verfall Pierres plötzlich auch der Sommer ein Ende nimmt und kaltes, lichtloses Herbstwetter einsetzt, so scheint auch hier sehr bewußt eine Parallele komponiert zu sein, um eine sinnbildliche Einheit des Geschehens herzustellen.

In "Unterm Rad" wird das Erwachen der Triebwelt in Hans Giebenrath mit Hilfe gegenständlicher Vergleiche beschrieben. Hans überkam zuweilen "ein Gefühl, dunkel, warm

und erregend, als glitt ihm eine leichte Hand mit weicher Berührung über den Körper." (I,478) Die Bedeutung eines solchen Bildes tritt sehr unmittelbar und eindeutig hervor. Das ist in den Spätwerken nicht mehr der Fall.

Goldmund träumt von einer Zauberwelt;

"An den Ästen glitten glatte, sehnige Schlangen; an Reben und Gesträuchen hingen groß und feuchtglänzend riesige Beeren, die schwellen beim Pflücken in seiner Hand und vergossen warmen Saft wie Blut oder hatten Augen und bewegten sie schmachtend und listig." (V,66)

Goldmund träumt, er sei ein Bär und fräße seine Geliebte unter Liebkosungen auf. (V,97) Hier haben wir es mit Traumbildern zu tun, die die Psychoanalyse als Symbole des sexuellen Triebens deutet.⁴⁰⁾ Überall spricht aus ihnen die Sinnenwelt, die Mutterwelt, zu der Goldmund unterwegs ist. Diese Bilder sind nicht immer so leicht zu erkennen und so deutlich fassbar, wie die Sinnbilder im Frühwerk. Sie dienen dazu, die Seelenwelt und innere Erfahrungen, die sich einer direkten Darstellung entziehen, sichtbar zu machen.

An anderen Stellen begegnet man in derartigen Bildern mythologischen Elementen, die nicht vom Dichter "erfunden" worden sind. Hier handelt es sich um Motive und Bilder, die die Psychologie C.G. Jungs als "Archetypen"⁴¹⁾ bezeichnet. Diese "Produkte des kollektiven Unbewußten" werden von Hesse zum größten Teil aus der Kenntnis der Psychoanalyse heraus in sehr bewußter Weise eingesetzt, um seelische Geschehen im Bilde ausdrücken zu können. Der psychoanalytisch unvorgebildete Leser sieht dabei nur das Bild, das eine höhere Bedeutung enthält, ohne daß diese Bedeutung unmittelbar zu erfassen ist.

Hierher gehört zum Beispiel die Schilderung von Goldmunds Besuch auf dem Fischmarkt. (V,183ff) In diesem Abschnitt verbinden sich magisches Welterleben und psychoanalytische Darstellungsweise. Goldmund befindet sich hier in einem unentschlossenen Zustand, in dem ihn Regungen bedrängen, deren er sich nicht bewußt ist. Auf dem Fischmarkt wird er nun in eine seltsame Stimmung versetzt.

Traurigkeit und Beklemmung, eine "hoffnungslose beklemmende Liebe zu den sterbenden Fischen, den welkenden Blumen" ergreifen ihn. Man spürt, daß etwas in ihm vorgeht, ohne zu wissen, worauf seine Seelenbewegung hinaus will, bis plötzlich das Unbewußte in der Urmuttervision hervorbricht. Wenn man nun weiß, daß C.G. Jung den Fisch als einen Archetypus, als ein mythologisches Symbol für einen autonomen Inhalt des Unbewußten ansieht, ⁴²⁾ so wird sichtbar, wie hier ein derartiges archetypisches Bild zu Hilfe genommen ist, um etwas von Goldmunds unbewußtem Seelenleben anzuzeigen. Zusammen mit anderen Tiersymbolen taucht der Fisch auch noch an anderer Stelle in "Narziss und Goldmund" auf. (V,66). Dieselbe Funktion haben die Bilder des Flusses und des Wassers. Nach der Urmuttervision zieht es Goldmund hinunter an den Fluß: "Wasser liebte er sehr, Wasser zog ihn an." (V,188) Der Fluß und das Wasser sind mythologische Symbole für das Unbewußte und die Mutterwelt. ⁴³⁾ Immer wieder werden derartige Bilder verwendet, um Goldmunds Seelenregungen sichtbar zu machen. Der Fluß spielte ja schon in "Siddhartha" eine bedeutende Rolle, die jedoch dort mehr durch die indische Überlieferung bestimmt ist. ⁴⁴⁾

Im "Glasperlenspiel" steht am Ende des Regenmacher-Lebenslaufes, der ganz von mythologischen Bildern durchzogen ist, ein Bild, das ebenfalls voll versteckter archetypischer Symbolik ist. Es heißt dort: "Das feierliche Ritual des Feuerbohrens mit den beiden geweihten Hölzern war Turus erste Amtshandlung." (VI,605) Dieses Feuerbohren ist aus zahlreichen Mythologien bekannt. Es stellt ein mythologisches Symbol der Zeugung und Befruchtung dar. ⁴⁵⁾ Im Regenmacher-Lebenslauf ist es ein Bild für die Übernahme des Amtes und Auftrages durch Turu, der durch eine geistige Zeugung zum Nachfolger Knechts geworden ist, indem dieser in ihm den Funken des Geistes entzündet hat.

Für den Spiegel, der im "Steppenwolf" am Eingang zum magischen Theater steht, weist Robert Mülherr auf E. Th. A. Hoffmanns "Prinzessin Brambilla" hin. ⁴⁶⁾ Dort werden in der "Geschichte von dem König Ophioch und der Königin Liris" diese durch ihr Spiegelbild in der Urdarquelle zur Erkenntnis

der Welt und ihrer selbst und zum Lachen darüber gebracht,⁴⁷⁾ ebenso wie Harry Haller durch den Spiegel, der ihm im magischen Theater entgegengehalten wird, zum Eintritt in die Welt des Humors, zum Lachen erzogen werden soll. Mühlherr erblickt in beiden Bildern Ausprägungen des Spiegelmythos, der nach seiner Auffassung eine der Mythen-schöpfungen der Romantik ist. Es mögen Beziehungen zwischen beiden Werken bestehen; Hesses eigene Bemerkungen machen das sogar wahrscheinlich.⁴⁸⁾ Doch es ist wenig damit getan, die Quellen aufzudecken. Es sollte durch dieses und die vorhergehenden Beispiele nur ein Hinweis darauf gegeben werden, wie Hesse in seinen Werken mythologische Elemente verarbeitet, die er aus verschiedenen Quellen geschöpft hat. Auf die Bedeutung, die diese Symbole im Rahmen der einzelnen Werke haben, wurde bereits hingewiesen. Es muß jedoch noch die Frage gestellt werden, was diese Bilder in Hermann Hesses Werk leisten und in welcher Form sie von ihm eingesetzt werden.

Sie sind hier so in die Dichtungen eingeschmolzen worden, daß sie nur noch dem Kenner der Mythologien ihre Herkunft verraten. Innerhalb der einzelnen Werke sind sie echte Symbole, die als vollgültige sinnlich-anschauliche Erscheinungen dastehen und zugleich einen höheren Sinngehalt in sich bergen. Sie dienen einmal dazu, Erfahrungen einer magischen Weltschau auszusprechen; das ist besonders in der "Morgenlandfahrt" und im "Steppenwolf" der Fall. Zum andern wird hier und in "Narziss und Goldmund" mit Hilfe dieser Bilder die Welt der Seele und des Unbewußten sichtbar gemacht. Auf diese Weise wird dem Leser etwas von dieser Welt angedeutet, ohne daß der Dichter den Umweg über psychoanalytische Darstellungen zu nehmen braucht. Die mythologischen Bilder dienen also, ebenso wie die übrige Bilderwelt der Erzählungen, dazu, das gegenständlich-anschauliche und damit das eigentlich dichterische Element zu stärken.

In andere Richtung führt eine Betrachtung des zweiten Elements, das für die Seelenbiographien charakteristisch

ist. In Hermann Hesses Erzählungen vollzieht sich immer wieder eine Vermischung wirklicher und unwirklicher Elemente, vermischen sich Traum und Wirklichkeit zu einer Welt, in der andere Gesetze als in unserer normalen Alltagswelt herrschen.

Am deutlichsten tritt das im "Steppenwolf" hervor. Diese Erzählung beginnt zunächst in einer ganz realen Welt. Durch das Aufleuchten der "goldenen Spur", besonders aber durch den Traktat, der in so geheimnisvoller Weise dem in sich verfangenen Steppenwolf eine Deutung seiner Problematik zu geben vermag, vollzieht sich der Einbruch einer magischen Wirklichkeit, der den Realitätscharakter dieser Welt in Frage stellt. Im Gespräch Harry Hallers mit Hermine zeigt sich erneut der eigentümliche Charakter dieser Welt, die aus Wirklichkeit und Unwirklichkeit gemischt erscheint. In magischer Weise nimmt Hermine für Harry manchmal das Gesicht eines Knaben an, von Zeit zu Zeit geht über ihr Gesicht eine "Welle von Knabenähnlichkeit, von hermaphrodisischer Magie" (IV,299). Sie erklärt ihm, das alles mache er selbst, sie sei nur "wie eine Art Spiegel" (IV,297) für ihn. Sie eröffnet ihm schließlich in diesem Gespräch, daß sie ihm einmal einen letzten Befehl geben werde, den Befehl, sie zu töten.

"Kaum war ihr letztes Wort gesprochen, so überzog eine Schicht von Unwirklichkeit und Unwirksamkeit die ganze Szene. Immerhin konnte ich nicht mit derselben seiltänzerischen Leichtigkeit wie Hermine den Sprung ins Wahrscheinliche und Wirkliche zurück tun," (IV,301)

sagt Harry Haller in seinen Aufzeichnungen und deutet damit an, daß diese von ihm dargestellte Welt mit ihren Erlebnissen und Gesprächen nicht durchgehend Wirklichkeitscharakter hat. Dem Wesen dieser Welt, in dem derartige magische Begebenheiten und Erlebnisse möglich sind, kommt man wohl am nächsten, wenn man sie als Projektion der Seelenwelt in die Außenwelt vorsteht. Beide Welten werden dabei so miteinander vermischt, daß sie sich zu einer neuen, anders strukturierten "magischen" Welt zusammenschließen. Durch diese Projektion wird es dem Dichter erst

möglich, das Problem der Seelenvielfalt und der Spaltung der Persönlichkeit darstellbar zu machen. Walther Plümacher hat darauf hingewiesen, daß der Gelehrte Harry Haller, der Wolf Harry Haller, Hermine und Pablo eigentlich alles nur Teile des einen komplexen Wesens Harry Haller oder auch Hermann Hesses sind, daß sie aber hier personifiziert werden, um diese Vielfältigkeit sichtbar zu machen.⁴⁹⁾ Im "Traktat vom Steppenwolf" schreibt Hesse über die "Fiktion vom Ich, von der Person:

"In den Dichtungen des alten Indien ist dieser Begriff ganz unbekannt, die Helden der indischen Epen sind nicht Personen, sondern Personenkräuel, Inkarnationsreihen. Und in unsrer modernen Welt gibt es Dichtungen, in denen hinter dem Schleier des Personen- und Charakterspiels, dem Autor wohl kaum ganz bewußt, eine Seelenvielfalt darzustellen versucht wird. Wer dies erkennen will, der muß sich entschließen, einmal die Figuren einer solchen Dichtung nicht als Einzelwesen anzusehen, sondern als Teile, als Seiten, als verschiedene Aspekte einer höhern Einheit (meinetwegen der Dichterseele)." (IV, 245)

An einer anderen Stelle des "Steppenwolfs" heißt es, daß "Schizophrenie der Anfang aller Kunst, aller Phantasie" sei. (IV, 389) Auch das ist in diesem Sinne zu verstehen, daß der Künstler in seinem Werk sich aufspaltet, sich in seine einzelnen Wesenszüge zerlegt und daraus seine Gestalten in einer Art "Aufbaukunst", wie sie das magische Theater zeigt, wieder aufbaut. (IV, 387)

Diese Technik, sich selbst in verschiedene Gestalten aufzuspalten, treffen wir bei Hermann Hesse öfter an. So sind auch Harziss und Goldmund durch Aufspaltung eines einzigen Wesens in zwei verschiedene Figuren entstanden, und schon in der frühen Erzählung "Unterm Rad" sind Hans Giebenrath und Hermann Heilner eigentlich nur Personifikationen der zwei Seelen, die Hermann Hesse in seiner Brust fühlt. Im "Steppenwolf" wird diese Zweiteilung allerdings zugunsten einer Anschauung aufgegeben, für die der Mensch "nicht aus zwei Wesen, sondern aus hundert, aus tausenden" besteht. (IV, 243)

Daß es sich bei der Erzählung vom Steppenwolf eigentlich nur um die Projektion der Seeleninhalte in die Außenwelt handelt, wird dem Leser allerdings erst ganz allmählich

sichtbar, und explizit ausgesprochen wird das nur im Bezug auf das magische Theater:

"Ich kann Ihnen nichts geben, was nicht in Ihnen selbst schon existiert, ich kann Ihnen keinen andern Bildersaal öffnen, als den Ihrer Seele. Ich kann Ihnen nichts geben, nur die Gelegenheit, den Anstoß, den Schlüssel. Ich helfe Ihnen, Ihre eigene Welt sichtbar zu machen, das ist alles." (IV, 368-69)

sagt Pablo zu Harry, als er ihm mit Hilfe seiner Drogen den Zugang zum magischen Theater, d.h. zur Bilderwelt seines Unbewußten öffnet. In den Logen dieses Theater durchlebt er die verdrängten und unbewußten Regungen seiner Seele, die sich hier zu gegenständlichen Szenen ausweiten. Wenn man die gesamten Aufzeichnungen Harry Hallers in diesem Sinne versteht, löst sich das Problem, welche Seinsweise die hier dargestellte Welt hat, in der so seltsame magische Erlebnisse möglich sind. Gleichzeitig wird Hesses Erzählweise deutlich; man sieht, welche Technik er verwendet, um das, worum es ihm geht, die Erlebnisse der Seele, erzählbar zu machen.

Die Frage nach dem Charakter und der Seinsweise der dargestellten Welt taucht bei einer Betrachtung des Hesseschen Werks zum ersten Male beim "Demian" auf. Hier begegnen wir Schilderungen magischer Momente, in denen im Menschen eine andere Welt aufbricht, die jenseits unserer vom Kausalgesetz beherrschten Wirklichkeit liegt.

Mehrmals erzählt Sinclair von seltsamen Zuständen Demians, deren Augenzeuge er gewesen ist. Demian scheint in geheimnisvoller Weise einen Einfluß auf die Mitschüler, ja sogar auf die Lehrer auszuüben. (III, 150-53) Wenn er auch versucht, Sinclair sein Tun zu erklären, so bleibt es doch geheimnisvoll und im letzten unerklärbar. In einer Schulstunde bemerkt Sinclair, wie Demian regungslos und in sich versunken dasitzt. Seine Augen "waren starr und nach innen oder in eine große Ferne gewendet". (III, 160) "Wo, wo war er jetzt? Was dachte er, was fühlte er? War er in einem Himmel, in einer Hölle?" (III, 161) Gegen Ende der Erzählung ereignet sich noch einmal das gleiche. "Das bleiche Gesicht war in sich versunken und ohne anderen

Ausdruck als den einer ungeheuren Starrheit, er sah aus wie eine uralte Tiermaske am Portal eines Tempels."

(III, 244) Als Sinclair wieder einmal die Hilfe Demians braucht, erhält er auf merkwürdige Weise von ihm, der irgendwo in einem anderen Ort lebt, eine Nachricht. Er findet nach der Pause zwischen zwei Schulstunden einen Zettel in seinem Buch, und dieser weist ihm mit Worten, die er nur halb versteht, einen Weg. Da taucht in der nächsten Stunde in seltsamer Übereinstimmung mit diesem Zettel gerade der ihm unverständlich gebliebene Begriff des Abraxas im Unterricht auf und wird hier erklärt. Doch darüber wundert sich Sinclair in keiner Weise. Nur die Sache selbst beschäftigt ihn. Das Seltsame und Geheimnisvolle der Umstände, durch die er Kenntnis von Abraxas erhalten hat, wird fraglos hingenommen.

Bald darauf wird von einem anderen, nicht minder geheimnisvollen Erlebnis Sinclairs erzählt. Er hat das Bild einer Gestalt aus seinen Träumen gezeichnet und ringt nun mit diesem, dessen Züge sich vor seinen Augen immer wieder wandeln, wie Jakob mit dem Engel Gottes. (III, 211) Dabei gerät er in eine Ekstase, in der sich Traum und Wirklichkeit vermischen. Als er mitten in der Nacht erwacht, wird er von einem dunklen Trieb hinausgetrieben, findet sich nach einem ziellosen Suchen plötzlich vor der Stadt in einem halbfertigen Neubau und bewahrt dadurch seinen Schulkameraden Knauer, der sich hier das Leben nehmen wollte, vor dieser Tat. Auch das Wunderbare dieses Erlebnisses wird nicht näher erörtert. Knauer hat ihn gerufen (III, 213), und so ist er "ihm gesendet worden" (III, 215); aber die Nacht, die das bewirkt hat, bleibt im Dunkeln.

Schließlich häufen sich gegen Ende der Erzählung noch einmal seltsame Erlebnisse. Sinclair und Demian haben Gesichte und Träume, in denen die Zukunft sich ankündigt. Sinclair "ruft" nach Frau Eva, indem er alle Kräfte seiner Seele zusammennimmt und sich völlig auf den Gedanken an sie konzentriert, und sie spürt es und schickt Demian zu ihm. Und zum Schluß wird noch Sinclair, als er verwundet

worden ist, von Demian "gerufen", und das äußere Geschehen scheint sich diesem Ruf zu fügen, denn in seltsamer Übereinstimmung damit wird er ins selbe Lazarett gebracht wie Demian und liegt plötzlich neben ihm.

Auch hier handelt es sich darum, daß seelische Vorgänge in die Außenwelt projiziert worden sind. Die Welt erhält dadurch eine andere Struktur. Durch Ereignisse, die dem kausalen Denken unzugänglich sind, wird sie verwandelt. Hier ist die absolute Gültigkeit der Kategorien unserer normalen Welt aufgehoben.

Die anders strukturierte neue Wirklichkeit entzieht sich jedoch immer wieder dem direkten Zugriff. Sie läßt sich nur andeuten, indem magische Erlebnisse geschildert werden, die den Gang der Handlung bestimmen und lenken. Dadurch, daß seelische Kräfte und Ströme geheimnisvolle Wirkungen haben, wird hier die Übermacht einer inneren Wirklichkeit über die äußere immer wieder sichtbar. Die Ereignisse, in denen das geschieht, werden zu Hindeutungen auf die "wahre Wirklichkeit". Gegen den Zug der Zeit, die Welt als völlig durchsichtig und erklärbar zu betrachten, wird hier etwas aufgerichtet, was sich der logischen Erklärbarkeit entzieht. Hier werden "Grenzen durchbrochen und Vorstöße in das Reich einer kommenden Psychokratie getan" (VI,10), wie Hesse es später in der "Morgenlandfahrt" genannt hat. So sind die Darstellungen "magischer" und "exzentrischer" Erlebnisse und Ereignisse letztlich Mittel, um von der "wahren Wirklichkeit" der inneren Welt etwas anzudeuten.

Nicht immer bedarf es dazu direkt einer Projektion seelischer Gehalte in die Außenwelt. Schon eine innere Korrespondenz von Seele und Außenwelt genügt, um auf jene andere Wirklichkeit hinzuweisen. Das ist in "Klein und Wagner" der Fall. Klein fühlt sich durch die Begegnung mit einem Mädchen, der Tänzerin Teresina, seltsam im Innern getroffen. Er fühlt sich verwandelt und sieht die Welt plötzlich mit anderen Augen an. Es gibt einen "Zustand, eine innere Verfassung, die immer nur Augenblicke

dauerte und durch angestrengtes Denkenwollen nur zerstört wurde. In diesem höchst wünschenswerten Zustand hatte man Einfälle, Erinnerungen, Visionen, Phantasien, Einsichten von besonderer Art." (III, 492) In einen solchen Zustand war Klein durch die Begegnung mit Teresina versetzt worden. Nur eine Sekunde lang hatte er eine Stimme in sich vernommen. "Diese Stimme sprach die Wahrheit... sie war Gottes Stimme oder war die Stimme des eigenen, wahrsten, innersten Ich." (III, 493-94) Er hatte die "Glückspforte offenstehen" sehen (III, 494), er hatte eine "Gnade" erlebt, "das Wissen von Gott in uns" (III, 519) war ihm aufgegangen. Dadurch aber hat die Welt ein anderes Gesicht bekommen. "Alles war doch so einfach, so gut, so sinnvoll, sobald man es von innen sah, sobald man hinter jedem Ding das Wesen sah, ihn, Gott," (III, 517) Auch "die Bezirke seiner inneren Welt" klären sich plötzlich; "mit dem Strahl des Wissens, mit der Erleuchtung zuckte auch hier plötzlich Ordnung, Sinn und Formung durch das Chaos." (III, 517)

So erwächst hier aus einem unscheinbaren äußeren Erlebnis die Schau einer höheren Wirklichkeit, die in den Dingen und hinter den Dingen liegt und sich dem Menschen nur in seltenen Augenblicken erschließt. An das äußere Erlebnis knüpfen sich zunächst Gedanken und Erinnerungen, die immer tiefer ins Innere des Ich hineinführen. Sie kreisen um das Erlebnis, um es in seiner Bedeutung zu erfassen. Die geheimnisvolle Zuordnung des äußeren Geschehens und des tiefgreifenden inneren Erlebens läßt sich jedoch nicht näher klären. Doch auch die höhere Wirklichkeit, die hier in die Welt hineinragt, entzieht sich einer direkten Darstellung. Nur die Darstellung der Reflexionen Kleins, seiner "Vorstellungsgärten und Bilderwälder" (III, 517) vermag einen Hinweis zu geben auf diese andere Welt, die nur in vielfältiger Spiegelung und Brechung in einem gleichsam indirekten Erzählen sichtbar wird. Trotzdem erhält auch die übrige Welt der Erzählung durch dieses "magische" Erlebnis, das den Mittelpunkt der Welt verschiebt, eine andere Struktur. Alles andere

Geschehen der Erzählung ist von nun an auf diesen geheimen Mittelpunkt in der anderen, "wahren Wirklichkeit" hin zentriert. Nicht die "Seelenbiographie" als solche ist bereits Darstellung der "wahren Wirklichkeit", sondern erst die, der es gelingt, Hinweis zu geben, auf diesen ordnenden Mittelpunkt, der im inneren Erleben erfahren wird.

Erlebnisse, in denen die Welt eine derartige Erweiterung und Verwandlung erfährt, treten uns auch in einigen kleineren Erzählungen Hesses entgegen. Ein sehr charakteristisches ist in der Aufzeichnung "Traumfährte" beschrieben, wo von einem Dichter erzählt wird, dem inmitten unfruchtbarer Gedankengänge das Erlebnis zuteil wird, sehend zu werden. Für ihn gab es

"keine Vergangenheit mehr, alles war ewiger Augenblick, war Erlebnis, war innerste Wirklichkeit. Dem Wunder hingegeben, das er nicht zum ersten Male erlebte, ...schwebte er unendliche Augenblicke im Zeitlosen, im Einklang von Seele und Welt, fühlte seinen Atem die Wolken leiten, fühlte die warme Sonne in seiner Brust sich drehen." (IV, 425)

Im Erlebnis Harry Hallers, dem während eines Konzerts plötzlich eine "goldene Spur" aufblitzt, wobei er einen Blick in die Welt der Unsterblichen werfen kann, verwandelt sich die Welt. Es werden "verschiedene Löcher in das Netz der Zeit und der Scheinwirklichkeit gerissen" (IV, 405), so daß Einheiten und Bezüge sichtbar werden, die für ein kausal-logisches Denken nicht bestehen. In magischer Weise erweitert sich die Wirklichkeit in überwirkliche Räume hinein.

Ähnliches ereignet sich in den Erzählungen Hermann Hesses immer wieder: Im Aufblitzen des Muttergesichts in Goldmund, im Erlebnis Josef Knechts, dem "im Blitz jenes Augenblicks" das Wesen des Glasperlenspiels als ein "unmittelbarer Weg ins Innere des Weltgeheimnisses" aufgeht (VI, 197), oder in dem synästhetischen Erlebnis des jungen Knecht, in dem sich in magischer Weise Assoziationen zwischen dem Duft eines Holunderzweiges im Vorfrühling und einem Schubertakkord bilden. "Jedes Erlebnis hat eben seine Magie" (VI, 142), sagt Josef Knecht selbst an dieser Stelle.

All diese Erscheinungen sind dadurch gekennzeichnet, daß sich hier Wirklichkeit und Überwirklichkeit miteinander mischen, daß sich seelisches Geschehen in Form magischer Ereignisse innerhalb eines äußeren Geschehnisablaufs manifestiert.

In der "Morgenlandfahrt" tauchen Figuren aus Hesses früheren Werken auf, wie Lauscher, Klingsor, Pablo und Goldmund, neben Gestalten aus der Weltliteratur: Don Quichote, Parzival, Heinrich von Ofterdingen, Anselmus und Archivarius Lindhorst. Sie alle wandeln durch diese Welt, die Traumwelt des Dichters, und haben dort ihren Platz neben den Dichtern der Romantik, Brentano und E.Th.A. Hoffmann, und den lebenden Gestalten um Hesse, seiner Frau Minon, seinen Freunden Othmar Schoeck, Hans C. Bodmer und Paul Klee. Auch hier ist also wieder die Innenwelt des Dichters nach außen projiziert, sind die Gestalten seiner Erinnerung, ihre verschiedene Herkunft außer acht lassend, zu einem Nebeneinander von Figuren geworden, das eine neue Welt mit eignen Gesetzen aufbaut. Die Innenwelt verschmilzt hier mit der äußeren Wirklichkeit zu einem neuen Ganzen, zu einer Welt, deren einzelne Elemente nicht mehr voneinander zu trennen sind, da sie für Hesses magische Weltsicht alle gleichen Wirklichkeitscharakter besitzen. Es entsteht auf diese Weise eine Welt, deren Wesen darin besteht, bildhafte Gestaltung eines seelisch-geistigen Innenraums zu sein. Die magische Begebenheiten, die sich in diesem Raum vollziehen, sind durchaus keine Wunder im Sinne des Märchens oder der Legende, sondern es sind Phantasieerlebnisse, in denen reale und imagiäre Bestandteile miteinander verschmelzen. Es geht Hesse hier darum, die Ahnung von einer Welt zu vermitteln, die tief im Innern des Menschen liegt und die zugleich in geheimnisvoller Weise mit allen Zeitepochen und Zonen der Welt in magischer Verbindung steht. Diese wunderbare Simultaneität ⁵⁰⁾ der Erscheinungen aber läßt sich nur in Umschreibungen darstellen, und so entsteht hier die "Rätselerzählung" ⁵¹⁾ von der Morgenlandfahrt, vom Bund aller der Menschen, denen die Welt der Seele die

wahre Welt ist, und die aufgebrochen sind zur Fahrt ins Morgenland, in das Land der Seele, zu den Ursprüngen und Quellen des wahren Lebens.

Der Erzähler kämpft durch die ganze Erzählung hindurch mit dem Problem, wie eine derartige irrationale, im magischen Erleben geschaute Wirklichkeit darstellbar gemacht werden kann.

"Aber wie nur, durch welchen Kunstgriff wäre es zu ermöglichen, wie wäre die Geschichte unsrer Morgenlandfahrt irgend erzählbar zu machen?" (VI,34)

Der Dichter läßt den Leser teilhaben an der Suche nach der angemessenen Darstellungsform. Das hat einen Kritiker veranlaßt zu sagen: "Die Erzählung ist verworren, ein Aufbau nicht versucht." ⁵²⁾ Tatsächlich ist die erste Hälfte der Erzählung gekennzeichnet durch ein dauerndes Unterbrechen des Erzählens, durch Reflexionen über die Wirklichkeit oder Unwirklichkeit der damaligen Erlebnisse und durch Anmerkungen des Erzählers über die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit seines Vorhabens, die Geschichte "dieser unerhörten Reise" (VI,9) zu schreiben. Das alles aber sind bewußt eingesetzte Mittel; die Verworrenheit, die dadurch entsteht, "das Durcheinanderwerfen von Leben und Dichtung" (VI,18) das Immer-wieder-Hineinsetzen des Erzählers, das alles dient dazu, den Charakter dieser so andersartigen Welt zu umschreiben, die magische Wirklichkeit des Bundes anzudeuten. Das Undarstellbare läßt sich nicht direkt darstellen; es bedarf der Umschreibung, der Reflexion und des dauernden Wechselns der Perspektive, um wenigstens eine Ahnung von seinem Wesen zu vermitteln. Der Erzähler sagt an dieser Stelle dazu:

"Das Paradoxe muß immer wieder gewagt, das an sich Unmögliche muß immer neu unternommen werden. Ich halte es mit Siddhartha, unsrem weisen Freund aus dem Osten, der einmal gesagt hat: 'Die Worte tun dem geheimen Sinn nicht gut. Es wird immer alles gleich ein wenig anders, ein wenig verfälscht, ein wenig närrisch...'"
(VI,11)

Weil der Dichter diese Zweifel an den Möglichkeiten der Sprache teilt, versucht er einerseits das, was er sagen will, immer wieder in anderer Form noch einmal zu sagen, ⁵³⁾

zeichnet er andererseits eine Welt, in der Innen und Außen zu einem neuen Ganzen verschmolzen sind. Besonders deutlich wird das in der zweiten Hälfte der Erzählung. H.H. hat seine Vermessenheit und Torheit erkannt; nicht der Bund ist auseinandergefallen, sondern er selbst ist dem Bund untreu geworden. In den beiden letzten Kapiteln erzählt er von den Vorgängen, die zu seiner Wandlung geführt haben. Magische Räume tun sich dabei auf; ein Archiv, das die ganze Welt in seinen Katalogen enthält; verwandelt sich in einen Gerichtshof, der den Selbstankläger H.H. verurteilt, den Bescheid des Archivs über sich selbst zu befragen, d.h. den Weg der Selbsterkenntnis bis zu Ende zu gehen. Dieses letzte Kapitel ist ganz bildhafte Gestaltung der Heimkehr in den Bund, der seinem innersten Wesen nach kaum rational faßbar ist und daher nur in dieser magisch-exzentrischen Weise sichtbar gemacht werden kann.

Auf einem ersten Weg durch das Werk Hermann Hesses ist ein Wandel der Thematik und der Darstellungsweise vom Früh- zum Spätwerk sichtbar geworden. Es zeigte sich eine immer stärkere Konzentration des Erzählens auf die Erlebniswelt einer einzigen Person. Alle anderen Gestalten der Erzählungen sind Nebenfiguren von sehr begrenzter Bedeutung. Die Umwelt tritt mehr und mehr zurück, und alles, was an "Welt" erscheint, ist funktional ausgerichtet auf die inneren Erlebnisse der Hauptfigur. Das Zeitmaß, das hier herrscht, ist nicht die "objektive" sondern die "erlebte" Zeit. ⁵⁴⁾ Die Konflikte, die in den Werken sichtbar werden, stammen nicht aus dem sozialen Bereich, sondern sind Konflikte von Seele und Welt. Es geht hier nicht mehr um "Bildung" im Sinne eines festumrissenen "Bildungsziels", sondern um "Selbstwerdung". Die Entwicklung der Hauptfigur, die in einer "einsinnigen Lebenskurve" dargestellt wird, vollzieht sich nicht als pflanzenhaftes Wachstum, sondern in Stufen und Sprüngen. Als Telos alles Hesseschen Erzählens erweist sich letztlich immer

wieder die Darstellung einer "wahren Wirklichkeit", die in der Seele des Menschen verborgen liegt. In bestimmten Erlebnissen der Seele wird diese "wahre Wirklichkeit" sichtbar. Hesses Erzählungen werden daher zu Biographien der Seele. Das Frühwerk bildet Ansatz und Vorbereitung dazu, im Spätwerk haben wir es mit ausgebildeten "Seelenbiographien" zu tun. Zur Darstellung der inneren Wirklichkeit bedient sich Hesse psychoanalytischer Mittel und archetypischer Bilder. In dem Bemühen, "das Undarstellbare darzustellen", wird die Seelenwelt in die Außenwelt projiziert, wobei sie sich mit dieser zu einer andersstrukturierten, magischen Wirklichkeit zusammenschließt, die als ein Bild für die "wahre Wirklichkeit" verstanden werden muß.

All das, was sich über die Hesseschen Erzählungen und Romane als "Seelenbiographien" sagen läßt, hält sich jedoch noch im Vorfeld dessen, worum es in dieser Arbeit eigentlich geht. Es schafft einen Zugang zu den Werken, und bildet die Grundlage für die weitere Erörterung; denn die "Seelenbiographien" Hesses treten uns bei näherer Untersuchung in verschiedenen Formen entgegen. Es lassen sich drei verschiedene Grundstrukturen erkennen, die in vielfältiger Vermischung das Baugesetz jedes einzelnen Werkes bestimmen. Diese drei Grundstrukturen, die Wendepunktstruktur, die traktathafte und die legendenhafte Erzählstruktur, erwachsen aus dem Erzähltelos der Darstellung einer wahren Wirklichkeit, des Hinweises auf ein Undarstellbares. Die Elemente dieser drei Grundstrukturen gilt es nun im folgenden zu bestimmen und aufzuzeigen.

Hauptteil

I

Die Wendepunktstruktur der Hesseschen Erzählungen =====

1. Wandlungen und Wendungen in den Erzählungen des Frühwerkes

Schon in den Frühwerken Hermann Hesses werden, wenn auch in anderer Form als im Spätwerk, Entwicklungen einzelner Menschen dargestellt. In den Erzählungen "Unterm Rad", "Gertrud" und "Rosshalde" nehmen diese nun alle einen charakteristischen Verlauf. Nur in "Peter Camenzind" verläuft die Entwicklungslinie etwas anders. In den anderen Frühwerken führen die Lebenswege der Menschen, von denen erzählt wird, bis zu einem Punkt, an dem eine Umkehr erfolgt und eine völlig neue Richtung eingeschlagen wird.

In dem Roman "Gertrud" tritt die Wendung, die sich vollzieht, am deutlichsten und schärfsten hervor. Der Musiker Kuhn ist während seines Studiums durch einen Unfall zum Krüppel geworden. Nun führt er ein einsames Leben voller Leid und Schwerkut, voll innerer Schwäche und Unfreiheit. Auch die Freundschaft mit dem Sänger Muoth vermag ihm nicht das zu geben, was er sucht.

"... das ewige Begehren, die Sehnsucht und Ungenüge. Die trieben mich zu Studium und Arbeit, die ließen mich nach Menschen greifen, die mir entglitten..."
(II, 77)

Ein "Verlangen nach Unerreichbarem" (II, 78) quält ihn, und er sucht "irgendeine Brücke zu den Menschen" (II, 78). In der Musik findet er zwar für kurze Zeit immer wieder Trost, doch erst die Bekanntschaft mit Gertrud gibt seinem Leben Sinn und Inhalt. Er begehrt Gertrud zur Frau:

"Wenn sie nicht ganz und für immer mir zu eigen wurde, mir allein, dann war mein ganzes Leben vergebens, und alles Gute und Zarte und Eigenste in mir hatte keinen Sinn." (II, 91)

Doch Gertrud schenkt seinem Werben kein Gehör. Eines Tages muß er entdecken, daß sich zwischen ihr und seinem Freunde

Muoth ein inniges Verhältniß entwickelt hat. Diese Entdeckung zerstört sein Leben und vernichtet sein Glauben und Hoffen. So faßt er den Entschluß, aus dem Leben zu scheiden, und betreibt ganz kühl und mechanisch alle Vorbereitungen dazu. In letzten Augenblick tritt jedoch eine unvorhergesehene Wendung ein. Durch ein Telegramm erfährt er, daß sein Vater im Sterben liegt und die Mutter seine Unterstützung braucht. Diesem Ruf kann er sich nicht verschließen, und so wird die Ausführung seines Entschlusses verhindert. Damit beginnt hier eine Wandlung Kuhns, die sein ganzes weiteres Leben bestimmen soll. Es gilt nun zu untersuchen, welche Bedeutung diese Wendung, die das Geschehen an diesem Punkte nimmt, für die Struktur der Erzählung hat.

Die Ereignisse führten auf einen Punkt zu, an dem die Erzählung hätte ein Ende nehmen müssen. Indem nun durch das Telegramm das letzte Ereignis, der Selbstmord, verhindert wird, eröffnet sich eine Möglichkeit zur Fortführung der Erzählung. Das Geschehen wird wieder in Gang gesetzt. Die plötzliche äußere Wendung fordert jedoch notwendig auch eine innere, wenn sie von Dauer sein soll, und so wird sie zum Anstoß für eine Wandlung, die sich allmählich in Kuhn vollzieht.

Eine erste Vorbereitung darauf war bereits ein Gespräch gewesen, das er kurz zuvor mit seinem Vater geführt hatte. Dort hatte der Vater gesagt:

"Man kann im Leben eine ganz genaue Grenze ziehen zwischen Jugend und Alter. Die Jugend hört auf mit dem Egoismus, das Alter beginnt mit dem Leben für andere."
(II, 111)

Darin lag bereits eine verborgene Vorausdeutung auf die Wandlung, die jetzt vor sich geht. Nur zögernd und widerwillig folgt Kuhn zunächst den Forderungen, die das Leben an ihn stellt. Da gibt ihm sein alter Lehrer, ein Theosoph, eines Tages eine Analyse seines Zustandes und weist ihm einen Weg:

"Sie haben eine Krankheit, die leider Mode ist und der man jeden Tag bei intelligenteren Menschen begegnet... Es ist mit moral insanity verwandt und könnte auch Individualismus oder eingebildete Einsamkeit genannt werden." (II, 128).

"Lernen Sie eine Zeitlang mehr an andere als an sich selber denken! Es ist der einzige Weg zur Heilung."
(II,129)

Indem Kuhn diesen Weg einschlägt und sich immer bewußter anderen Menschen zuwendet, wird sein Leben allmählich stiller, und er genießt schließlich sogar bei aller Resignation ein kleines, bescheidenes Glück. So überschreitet er langsam die Grenze, von der sein Vater gesprochen hatte.

Zu dieser Wendung im Geschehnisverlauf kommt noch eine weitere, die den Gegenstand des Erzählens betrifft. Während bisher das Ich des Erzählers mit seinen Erlebnissen, seinen inneren Zuständen, seinen Gefühlen und Sehnsüchten im Mittelpunkt gestanden hatte, wendet sich der Erzähler jetzt stärker den Schicksalen der anderen Personen zu. Er erzählt mancherlei Anekdotisches von seiner Mutter und ihrer Freundin, Fräulein Schniebel, und er beschäftigt sich vor allem mit dem Schicksal Gertruds und Muoths.

Unter Verwendung eines Begriffs von August Wilhelm Schlegel hat Tieck darauf aufmerksam gemacht, daß derartige "Wendepunkte", die einer Erzählung eine neue Richtung geben, charakteristisch für einen bestimmten Typus von Erzählungen sind. Er sah sie als konstitutives Merkmal der Novelle an und schrieb dazu, die Novelle sollte sich dadurch von allen anderen Formen des Erzählens abheben;

"daß sie einen großen oder kleinen Vorfall in's hellste Licht stelle, der, so leicht er sich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig ist. Diese Wendung in der Geschichte, dieser Punkt, von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt und doch natürlich, dem Charakter und den Umständen angemessen die Folge entwickelt, wird sich der Phantasie des Lesers um so fester einprägen, als die Sache, selbst im Wunderbaren, unter anderen Umständen wieder alltäglich sein könnte." 1)

Bei aller Buntheit und Verschiedenheit würde die echte Novelle "immer jenen sonderbaren auffallenden Wendepunkt haben, der sie von allen anderen Gattungen der Erzählung unterscheidet." 2)

Im Hinblick auf die spätere Forschung, die gezeigt hat, daß die Tiecksche Novellentheorie zur Bestimmung der Novelle nicht ausreicht, erscheint es an dieser Stelle nicht angebracht, die Diskussion darum noch einmal wieder aufzunehmen.⁵⁾ Tieck hat jedoch mit seiner Bestimmung einen ganz bestimmten Erzähltypus erfaßt, den man in Anlehnung an seine Darlegungen als "Wendepunkterzählung" bezeichnen kann.

Eine solche Wendepunkterzählung aber stellt der Roman "Gertrud" dar. Seine Struktur wird entscheidend bestimmt durch den Wendepunkt, der dem Geschehen eine neue Richtung gibt, ja, der den gesamten zweiten Teil der Erzählung eigentlich erst ermöglicht.

Einmal aufmerksam geworden auf diese Struktur, erkennen wir, daß auch andere unter den Frühwerken Hesses derartige Wendepunkte zeigen. In der Erzählung "Unterm Rad" kehrt sich die Entwicklung, die hier dargestellt wird, allmählich vollkommen um. Während Hans Giebenrath zu Beginn der Musterschüler ist, der sich ganz auf das ihm gesteckte Ziel konzentriert, wird er im Maulbronner Kloster innerhalb kürzester Zeit zum schwierigen Fall eines in sich gekehrten, mit sich selbst beschäftigten Kindes. Das Erlebnis des Todes eines Kameraden hat den ersten Anstoß gegeben. Der Einfluß seines Freundes, des "Rebellen" Hermann Heilner kommt hinzu. Seltsame Wachträume, in denen etwas von der inneren Welt Hans Giebenraths zum Vorschein kommt, tauchen hier auf, wo seine Entwicklung aus den vorgeschriebenen Bahnen auszubrechen beginnt. Er fühlt "sich tief und seltsam verwandelt" (I,470) in jenen "köstlichen Augenblicken", in denen "etwas Fremdes und Göttliches" liegt. (I,470) Durch die Schilderung seiner Träume und Empfindungen wird hier etwas angedeutet vom Erwachen des Geschlechts, von den Nöten der Pubertät, die Hans Giebenrath bedrängen. Zugleich kommt darin zum Ausdruck, daß es neben der äußeren Wirklichkeit noch eine andere, innere Wirklichkeit gibt, die hier aus dem Inneren hervorbricht und die äußere Welt beiseiteschiebt.

Hier liegt gerade das Umgekehrte vor wie in dem Roman "Gertrud", wo der äußere Wendepunkt die innere Wandlung nach sich zog. Hier vollzieht sich die Wandlung zunächst im Inneren, wird langsam auch nach außen sichtbar und hat schließlich Giebenraths Zusammenbruch in der Schule zur Folge. Dieses Ereignis ist nur der Ausdruck seiner inneren Veränderung. Seine Entlassung aus der Schule bildet den äußeren Wendepunkt, der einen Abbruch des bisherigen Geschehnisverlaufs bedeutet. Dessen Gradlinigkeit wird nun abgelöst durch eine Reihe von einzelnen Episoden, in denen die Richtungslosigkeit des Dahintreibens Hans Giebenraths sichtbar wird. Sein plötzlicher Tod bildet in diesem Zusammenhang kein notwendiges Ende einer abgeschlossenen Entwicklung, sondern ist nur Abbruch eines Lebens, das keine neuen Möglichkeiten mehr bietet. Wenn auch dem Wendepunkteignis durch seine lange Vorbereitung viel von seinem eigentlichen Wendepunktcharakter genommen ist, so erweist sich auch dieses Werk doch durch die Umkehr der ursprünglichen Entwicklung und den Abbruch des gradlinigen Geschehnisverlaufs als eine Wendepunkterzählung.

Das "Erwachen" Veraguths bringt in die Erzählung "Rosshalde" eine Wendung. Der Ausgangspunkt ist bestimmt durch einen latenten Ehekonflikt zwischen Veraguth und seiner Frau. Im Gespräch mit dem Freunde Burckhardt ergibt sich ein kurzer Einblick in die Seele Veraguths, es erfolgt eine erste Klärung der Situation, und es deutet sich für Veraguth ein Weg aus dem Ehekonflikt an. Doch er vermag diesen Weg noch nicht zu gehen. Das Gespräch hat jedoch bewirkt, daß das Leben in seiner ganzen Fülle, von dem er sich abgeschlossen hatte, ihn jetzt wieder anziehen beginnt: "Der Erwachende empfand jeden Ruf von draußen überstark mit halben Schmerz." (II, 535) Er ist sich bewußt, daß es eines harten Entschlusses, eines schweren Opfers bedarf, um ihn von seinen Fesseln zu befreien; doch es dauert noch eine geraume Zeit, bis es zu einer endgültigen Klärung kommt. Aber:

"Die tiefe, mächtige Hypnose der Resignation war unterbrochen worden, und durch die Lücke drangen die unbewußten triebhaften Kräfte eines lang gebändigten und

betrogenen Lebens schwärmend ein. Je klarer diese Stimmen erklangen, desto ängstlicher zuckte des Malers Bewußtsein in der schmerzlichen Furcht vor dem letzten Erwachen." (II, 537)

In Veraguth beginnt ein langer Kampf, der sich über einen großen Teil der Erzählung hinzieht, immer wieder überdeckt von der Darstellung anderen Geschehens. Erst im dreizehnten Kapitel gelangt Veraguth endlich zum Bewußtsein seiner inneren Verwandlung. Die neue Richtung, die die Erzählung dadurch erhält, wird jedoch durch ein anderes Ereignis, die Erkrankung Pierres, überdeckt und kommt dadurch erst ganz zum Schluß zur Auswirkung. Es fehlt die Konzentrierung und Straffung des Geschehens auf das Wendepunkteignis hin, auf das Erwachen Veraguths. Die Darstellung seiner inneren Verwandlung erstreckt sich über einen weiten Zeitraum; vor allem aber erfolgt dabei eine starke Ablenkung ins Äußere. Das Erwachen bildet jedoch die Mitte der Erzählung in thematischer und in formaler Hinsicht: auf fünfzig Seiten der vorbereitenden Darstellung des Lebens auf Rosshalde folgen ca. siebenzig Seiten, die einen Zeitraum schildern, während dem die innere Wandlung mehr oder weniger verborgen vor sich geht, nur der erste Anstoß (II, 520) und die endgültige Klärung (II, 589) werden unmittelbar sichtbar. Die folgenden dreiundvierzig Seiten behandeln Krankheit und Sterben Pierres.

Dieser Aufbau zeigt, wie stark der Typus der Wendepunkterzählung abgewandelt werden kann. Durch alle Abwandlung hindurch ist jedoch erkennbar, daß auch hier die Grundstruktur der Erzählung durch einen Wendepunkt bestimmt ist.

Selbst in der Lebenskurve Peter Camenzinds zeigen sich Ansätze zur Erzählstruktur der Wendepunkterzählung. Die erste Hälfte des Werkes wird durch die Schilderung der Jugendzeit Camenzinds eingenommen. Der Tod des Freundes Richard bringt einen plötzlichen Abbruch der bisherigen Entwicklung. Eine reflektierende Rückschau des Erzählers auf diesen Abschnitt seines Lebens beschließt den ersten Teil der Erzählung. Im nächsten Kapitel setzt

sie zu einem späteren Zeitpunkt neu ein. Zunächst wird der übersprungene Zeitraum in stark geraffter Darstellung kurz nachgeholt; es folgen einige Episoden und Anekdoten aus dem Leben Camenzinds, dann aber beginnt die Darstellung einer inneren Veränderung des Erzählers, die schließlich zu einer neuen, verwandelten Lebenshaltung führt:

"Um jene Zeit begann meine Freude an der stummen Natur und mein Verhältnis zu ihr sich zu verändern. ."
(I, 308)

"Indem ich nun anfing, die Natur persönlich zu lieben, ihr zu lauschen wie einem Kameraden und Reisegefährten, der eine fremde Sprache redet, ward meine Schwermut zwar nicht geheilt, aber veredelt und gereinigt... Ich kann nicht sagen, wie erregend und tröstend dies auf mein verdunkeltes Leben wirkte." (I, 310)

Die Hinwendung zur Natur ist jedoch nur der Beginn eines neuen Lebens (I, 312). Camenzind war bisher "ein Herrenmensch gewesen", jetzt erkennt er,

"daß im Kreise der Kleinen, Bedrückten und Armen das Dasein nicht nur ebenso mannigfalt, sondern zumeist auch wärmer, wahrhaftiger und vorbildlicher ist als das der Begünstigten und Glänzenden." (I, 325)

Er wendet sich allmählich immer mehr den einfachen und naiven Menschen zu und gewinnt schließlich in dem Krüppel Poppi einen Freund, durch den sein Leben neuen Sinn und Inhalt erhält. Durch Verzicht und Selbstbeschränkung kommt er zu innerer Ausgeglichenheit.

Die neue Einstellung zum Leben, die er auf diese Weise gewinnt, bleibt nun nicht ohne Folgen für die Erzählung. Während der Erzähler im ersten Teil alle Ereignisse nur auf sich bezieht und seine eigne Person mit ihren Wünschen, Strebungen und Trieben in den Mittelpunkt aller seiner Darstellungen stellt, öffnet sich die Erzählung nach der Wandlung Camenzinds stärker der Umwelt und den anderen Menschen, während die Person des Erzählers etwas zurücktritt. Wenn auch die thematische Verschiebung im zweiten Teil der Erzählung nicht stark genug, die Wandlung Camenzinds nicht grundlegend genug ist, um die Wendepunktstruktur dieser Erzählung besonders augenfällig zu machen, so ist sie doch auch hier in der ersten großen Erzählung Hesses schon vorhanden.

Damit ist sichtbar geworden, daß wir es von "Peter Camenzind" bis zu "Rosshalde" mit Erzählungen zu tun haben, die alle in geringerem oder stärkerem Maße Wendepunktstruktur zeigen. Nicht immer ist die Wendung dabei so deutlich in einem einzigen Ereignis konzentriert wie in "Gertrud". Hier läßt sich der Wendepunkt in der Entwicklung Kuhns genau angeben. Das ist nicht der Fall bei Camenzinds Wandlung, die sich als allmählicher Übergang vollzieht. Der Beginn der Wandlung deutet sich jedoch im Neueinsatz der Erzählung zu Beginn des fünften Kapitels an. Dieser Neueinsatz stellt den Wendepunkt in dieser Erzählung dar. Während der Wendepunkt in "Gertrud" Auslöser einer inneren Wandlung ist, beendet er in "Unterm Rad" die Phase einer solchen Wandlung. In "Rosshalde" wiederum sind nur erster Anstoß und endgültiger Durchbruch zum befreienden "Erwachen" genau erkennbar; in der Zwischenzeit vollzieht sich die Wandlung im Verborgenen, so daß man hier eigentlich gar keinen Punkt angeben kann, der eine Wendung bedeutet.

Bei aller Verschiedenheit in der Behandlung des Wendepunkts besitzen alle vier Frühwerke jedoch gemeinsame Strukturzüge, die alle aus den mehr oder weniger deutlich sichtbaren Wendungen hervorgehen und die uns daher berechtigen, hier überall von einer Wendepunktstruktur zu sprechen. Diese Struktur macht sich hier im Frühwerk, wo das Geschehen noch stark im Vordergrund steht, vor allen in der Umkehr oder im Abbruch des ursprünglichen Geschehnisverlaufs bemerkbar. Als Folge ergibt sich daraus zumeist, daß die gradlinige Schilderung einer Entwicklung abgelöst wird durch ein stärker episodisches Erzählen. Dazu kommt schließlich in den Ich-Erzählungen "Peter Camenzind" und "Gertrud" als drittes, daß das Ich des Erzählers etwas in den Hintergrund tritt und sich die Erzählung stärker den Schicksalen anderer Menschen zuwendet.

2. Erwachen, Erweckung, Berufung als Wendepunkt ereignisse

Seit dem Jahre 1914 finden wir in den Erzählungen Hermann Hesses ganz bestimmte Erlebnisse, die stets eine zentrale Bedeutung haben und den Verlauf entscheidend mitbestimmen. In diesen Erlebnissen des "Erwachens", der "Erweckung" oder "Berufung" zeigt sich eine Verknüpfung des seelenbiographischen Elements mit der Wendepunktstruktur; denn in ihnen werden Einblicke in die menschliche Seele eröffnet und von ihnen gehen oft die Entwicklungen aus, um deren Darstellung es dem Dichter geht.

Wie aus den Begriffen hervorgeht, die in den verschiedenen Werken auftauchen, scheint es sich immer wieder um die gleichen oder doch um ähnliche Phänomene zu handeln. Wie bereits dargestellt wurde, wird die Erzählung "Rosshalde" durch das "Erwachen" des Malers Veraguth zu einer Wendepunkterzählung. Veraguth ist ein "Erwachender".

(II, 535), der allerdings zunächst noch "Furcht" vor dem letzten Erwachen" hat. (II, 537) Siddharthas "Erwachen" (III, 645) vollzieht sich langsam und stufenweise, bis er selbst spürt, daß er "wie ein Erwachter oder Neugeborener war". (III, 648) Goldmund wird durch Narziss "geweckt".

(V, 57) Josef Knecht ist ein "Mann des 'Erwachens'", (VI, 436) er erlebt den "Vorgang der Berufung", (VI, 126) ihn erreicht der "Ruf des Geistes in Glasperlenspiel" (VI, 198) in ähnlicher Weise, wie Goldmund vom "Ruf der Mutter" (V, 192) getroffen wird, und Knecht wie Kaller fassen einen "Entschluß", der ihr Leben ändert. (VI, 337 und IV, 253) Schon in "Gertrud" wird von den "Augenblicken wahren Lebens" gesprochen, "deren Aufblitzen beglückt und das Gefühl der Zeit samt allen Gedanken an Sinn und Ziel des Ganzen auslöscht"; und es heißt dort weiter, es sei "dasselbe, was die Mystiker die Vereinigung mit Gott nennen." (II, 126) Klein ist in einem seltsamen Erlebnis "das Wissen von Gott in uns" aufgegangen. "Mit dem Strahl des Wissens, mit der Erleuchtung, zuckte auch hier plötzlich Ordnung, Sinn und Formung durch das Chaos." (III, 517) Durch Siddhartha "zuckte aus entlegenen Bezirken seiner

Seele, aus Vergangenheiten seines ermüdeten Lebens her ein Klang", das heilige Om. "Doch war dies nur ein Augenblick, ein Blitz." (III,683) Der Steppenwolf spricht vom "Aufblitzen" der goldenen Spur (IV,212); Goldmund erlebt das "Aufblitzen" eines Gesichts (V,186); in der "Morgenslandfahrt" trifft die Erkenntnis den Erzähler "wie ein Blitzstrahl" (VI,62), und dem jungen Knecht geht das Wesen des Glasperlenspiels im "Blitz jenes Augenblicks" auf (VI,197).

In seiner "Erinnerung an Hans" (IV,690-740) beschreibt Hesse dieses Phänomen des Erwachens, das auch für sein eigenes Leben immer wieder bestimmend gewesen ist. Es gibt Augenblicke im Leben eines Menschen, "in welchen der Mensch sich selber wie von außen sieht." (IV,690) In "jenen Augenblicken eines Erwachens oder Sehendwerdens", (IV,691) "in denen wir nackt der Wahrheit gegenüberstehen," (IV,696) empfindet er "das Berührtwerden von der Wirklichkeit", (IV,691) womit hier natürlich nur die "wahre Wirklichkeit" gemeint sein kann. Im "Blitz des Wachwerdens" (IV,697) wird dem Menschen "ein kleines Stück Wachstum," (IV,695) ein Schritt im Prozeß seiner Ichwerdung bewußt. Doch der Mensch vermag diesen Zustand immer nur für kurze Zeit zu ertragen;

"denn wären wir wach, dehnten jene Sekunden oder Stunden des Erwachens sich zu Monaten und Jahren, so vermöchten wir nicht zu leben, wir ertrügen es auf keine Weise und vermutlich kennen die meisten Menschen auch jene kurzen Blicke, jene Sekunden des Wachwerdens nicht, sondern wohnen zeitlebens im Turm ihres scheinbar unveränderlichen Ich;" (IV,690)

der normale Mensch wendet sich

"von jenen ab, die er von Zuständen des Wachwerdens befallen sieht, von den Sehern, Problematikern, Genies, Propheten, Besessenen." (IV,691)

Josef Knechts Leben ist "eine Folge von Akten des Erwachens" (VI,489). Hier finden wir noch einmal an mehreren Stellen eine Deutung dieses Phänomens; einmal in dem Gedicht "Stufen", dessen Verse in Knecht wieder auftauchen, als er dabei ist, den entscheidenden Schritt zum Verlassen Kastaliens zu tun. (VI, 555)

"Es muß das Herz bei jedem Lebensrufe
Bereit zum Abschied sein und Neubeginne,
Um sich in Tapferkeit und ohne Trauern
In neue, andre Bindungen zu geben.
Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne,
Der uns beschützt und der uns hilft, zu leben."

Es geht im Erwachen jedes Mal darum, aus einem unfruchtbar gewordenen Stadium herauszutreten und auf einer neuen Stufe neu zu beginnen. Dieser Stufenweg ist jedoch kein Weg theoretischer Erkenntnis, er ist hier im "Glasperlenspiel" auch nicht identisch mit der Stufenleiter der Hierarchie, auf der Knecht immer weiter nach oben steigt, sondern das Voranschreiten bringt einen Zuwachs an innerer Erlebnis-Wirklichkeit.

"Es ging, so schien es, beim 'Erwachen' nicht um die Wahrheit und die Erkenntnis, sondern um die Wirklichkeit und deren Erleben und Bestehen. Im Erwachen drang man nicht näher an den Kern der Dinge heran, man erfaßte, vollzog oder erlitt dabei nur die Einstellung des eigenen Ich zur augenblicklichen Lage der Dinge. Man fand nicht Gesetze, sondern Entschlüsse, man geriet nicht in den Mittelpunkt der Welt, aber in den Mittelpunkt der eigenen Person." (VI, 490/91)

Jede "neue Stufe auf jenem Weg des Erwachens" (VI, 250) bringt zugleich die Auseinandersetzung mit einem neuen Problem und wirkt auf diese Weise auf den Gang der Erzählung weitertreibend. Als Folge des Erwachens ergibt sich in jedem Falle ein Zuwachs an Welt; die zu erlebende Wirklichkeit nimmt an Umfang zu und bestimmt den Helden, sich der Aneignung dieser erweiterten Welt zu widmen. Der Erzählung erschließen sich dadurch neue Räume entweder in der Außenwelt oder in der Seele des Helden. Erwachen und Erweckung sind als Zentralerlebnisse in den Werken Hesses neben anderen Strukturzügen, die im folgenden noch näher betrachtet werden sollen, die weiterführenden Elemente. Sie bilden die Gelenke der Erzählungen und werden durch die "Entschlüsse", die in diesen "Momenten" des Wachwerdens gefaßt werden, immer wieder zu Wendepunkteignissen, die den Geschehnisverlauf und den gesamten Aufbau der einzelnen Werke entscheidend bestimmen.

Die Erlebnisse des Erwachens und der Erweckung haben nun verschiedene Quellen. Die eine ist die pietistische

Tradition der Familie Hesse. Sicher ist Hesse schon früh mit der Geschichte und dem Wesen derartiger "Erweckungen", hier meist als "Bekehrung" auftretend, bekannt geworden. Auch sein Großvater Hermann Gundert hatte sich, nachdem er eine Zeitlang Anhänger von David Friedrich Strauß gewesen war, wieder zum pietistischen Christentum "bekehr⁴⁾t". Eine andere Wurzel für die Erweckungen ist die Psychoanalyse, der sich Hermann Hesse selbst unterzogen hat und durch die er eigentlich erst "zu sich selbst" fand.⁵⁾ Hesse spricht von seiner "Wandlung" im "Kurzgefaßten Lebenslauf" (VI, 477) und erwähnt dort noch eine andere, die sich bereits in seinem dreizehnten Lebensjahr vollzog, als er den Entschluß faßte, ein Dichter zu werden. Neben diesen beiden grundsätzlichen Wandlungen, die zwei tiefgreifende Einschnitte in sein Leben zur Folge hatten - die Flucht aus der Maulbronner Klosterschule 1892 und den Durchbruch zu einer neuen Erzählweise im "Demian" 1919 - sind wohl noch andere Erlebnisse, die wir nicht unmittelbar kennen, als Quellen anzusehen.

3. Die befreiende Wendung - "Siddhartha", "Steppenwolf" und "Morgenlandfahrt", drei Erzählungen mit typischer Wendepunktstruktur

Seine volle Bedeutung als Wendepunkteignis erhält das "Erwachen" zum ersten Male in "Siddhartha". Die Begegnung und das Gespräch mit Buddha haben dem pilgernden Siddhartha den Anstoß gegeben, über sein bisheriges Leben und Suchen nachzudenken. Dabei muß er erkennen, daß er bis jetzt auf dem falschen Wege gewesen ist. Er hatte versucht, sein Ich zu überwinden und sieht jetzt plötzlich, daß das nicht möglich ist, sondern daß er vielmehr versuchen muß, er selbst zu werden.

"Siddhartha schlug die Augen auf und sah um sich, ein Lächeln erfüllte sein Gesicht, und ein tiefes Gefühl von Erwachen aus langen Träumen durchströmte ihn.!! (III, 646)

Mit dem Erwachen verwandelt sich auch die Welt für ihn: "Er blickte um sich, als sähe er zum ersten Male die Welt". (III, 647) Damit aber öffnen sich neue Räume, neue Erlebnis-

bereiche, in die die Erzählung hineinführen kann. Die Abkehr von der Welt, das asketische Leben, das Siddhartha als bußender Samana führte, mußte die Erzählung zum Stillstand bringen; denn was sich in Askese und Meditation vollzog, lag jenseits des Erzählbaren. Später im "Glasperlenspiel" bricht der "Indische Lebenslauf" dort ab, wo sich Dasa in den Dienst des Yogin begeben hat; denn sein weiteres Leben "vollzog sich jenseits der Bilder und Geschichten." (VI, 685) Sollte also die Geschichte Siddharthas einen Fortgang nehmen, so mußten ihr neue Bereiche erschlossen werden, und das eben geschieht hier durch das Erlebnis des Erwachens. Damit ist dessen Funktion innerhalb dieser Erzählung deutlich geworden. Dieses Erlebnis stellt einen Wendepunkt dar, der die Fortführung der Erzählung erst ermöglicht.

Sehr genau können wir ein solches Erlebnis des Erwachens auch in "Steppenwolf" verfolgen. Das Steppenwolf-Ich "kreiste in den Strudeln altgewohnter Gedankengänge." 6) Aus sich selbst heraus vermochte Harry Haller keinen erlösenden Impuls mehr zu gewinnen. Der Fortgang der Erzählung gerät ins Stocken. Da erlebt er an einem trüben, regnerischen Abend in der dunklen Gasse einer Großstadt plötzlich im Aufblitzen einer Lichtreklame für das "Magische Theater" das Aufblitzen einer "göttlichen goldenen Spur". Zuletzt hatte ein derartiges Erleben ihn während eines Konzertes beglückt. Da war ihm "plötzlich wieder die Tür zum Jenseits aufgegangen", er "hatte Gott an der Arbeit gesehen", hatte sich "vor nichts mehr in der Welt gefürchtet, hatte alles bejaht" und sich ganz hingegen. (IV, 212) Nun also hatte ihn wieder einmal "ein Gruß der anderen Welt berührt". (IV, 216) Noch in derselben Nacht erhält er in einer magischen Begegnung den "Traktat vom Steppenwolf". Das Erlebnis hatte ihn innerlich vorbereitet und aufgeschlossen, der Traktat gibt ihm eine Deutung seiner Probleme und weist ihm den Weg aus seiner trostlosen, unerträglich gewordenen Lebensform. Er kommt zum Entschluß:

"Dieser Steppenwolf mußte sterben, er mußte mit eigener Hand seinem verhaßten Dasein ein Ende machen - oder er mußte, geschmolzen in Todesfeuer einer erneuten Selbstschau, sich wandeln, seine Maske abreißen und eine neue Ichwerdung begehen." (IV, 253) 7.

Damit ist eine Wandlung in Harry Haller vor sich gegangen, das ergebnislose Um-sich-selbst-Kreisen wird verlassen, Harry Haller betritt neue Erlebnisbereiche. Das magische Erlebnis des Sehendwerdens und der Traktat, die beide Einblick und Hinweis auf eine andere, höhere Wirklichkeit gegeben haben, eröffnen eine Möglichkeit zur Weiterführung der Erzählung. Es handelt sich hier um einen Wendepunkt, aus dem die gesamte weitere Handlung hervorgeht.

In der "Morgenlandfahrt" besteht der erste Teil der Erzählung aus einer Reihe von Erinnerungen, Erzählversuchen und Erörterungen über das Erzählen, die in bunter Folge wechseln und nur lose miteinander verknüpft sind. Das, was wir dort an eigentlicher Erzählung im Sinne der Darstellung eines fortlaufenden Geschehens finden, erwächst aus dem Erlebnis der inneren Heimkehr in den Bund. Dabei tritt die Wendung in der Erzählform früher zutage als das Wendepunkteignis selbst. Zu Beginn des vierten Kapitels heißt es nur:

"Jetzt sieht wieder alles anders aus...ich habe etwas erlebt, es ist mir etwas begegnet, was ich niemals erwartet." (VI, 43)

Von hier an wird nun im Gegensatz zu den vorhergehenden Kapiteln ein zusammenhängendes Geschehen erzählt. Das Erlebte wird jetzt nachgeholt und bildet den Gegenstand dieses zweiten Teils der Erzählung. Die "Morgenlandfahrt" zerfällt damit deutlich in zwei, in Form und Inhalt voneinander abgesetzte Teile und erweist sich ebenfalls als Wendepunkterzählung. Wegen des Mangels an erzählbarem Geschehen drohte die Erzählung in Erörterungen stecken zu bleiben. Der Wendepunkt befreit sie und führt hin zum eigentlichen Erzählen.

Hier liegt noch einmal ein ganz ähnlicher Typus der Wendepunktstruktur vor wie im "Steppenwolf". Das Erzählen kommt zunächst über quälende Wiederholungen und fruchtlose Neueinsätze nicht hinaus und wird erst durch einen Anstoß von außen, dort durch den Traktat, hier durch das Eingrei-

fen Leos, eigentlich in Gang gesetzt.

4. Die wiederholte Wendung -

"Demian", "Klein und Wagner", "Narziss und Goldmund",
"Glasperlenspiel"

Vier andere Werke Hesses haben nicht eine so deutliche Wendepunktstruktur wie die zuvor betrachteten, obwohl auch hier Wendepunkte eine strukturbestimmende Rolle spielen. In diesen Werken, "Demian", "Klein und Wagner", "Narziss und Goldmund", und "Glasperlenspiel", verläuft die Entwicklung über einzelne "Stufen"⁸⁾, der Geschehnisverlauf wird nicht durch ein einzelnes Wendepunkteignis, sondern durch eine Reihe verwandelnder Begebenheiten bestimmt.

Im "Demian" wird nirgends von einem Erwachsenen gesprochen. Im Grunde ist jedoch die ganze Erzählung die Geschichte einer Erweckung. Sinclair wird durch Demian geweckt und auf den Weg zu sich selbst geführt. Diese Entwicklung vollzieht sich Schritt für Schritt. Es bedarf immer wieder neuer Anstöße von außen, um Sinclair ein Stück weiter zu bringen. Die entwicklungsauslösenden Faktoren stammen dabei aus verschiedenen Bereichen. Es sind in erster Linie analysierende und erörternde Gespräche; die den Anstoß geben. Damit wird hier für die Erzählung ein Element von entscheidender Bedeutung, das in anderem Zusammenhang noch näher untersucht werden soll. Daneben gibt es jedoch auch wieder Erlebnisse, denen die Bedeutung von Wendepunkteignissen zukommt, wenn auch diese Wendepunkte im Rahmen der Erzählung nur eine begrenzte Wirkung haben, da es sich hier um eine stufenweise Entwicklung handelt, die nicht gradlinig aus einem einzigen Punkte hervorgeht. Ein solches Erlebnis ist die Begegnung mit einem jungen Mädchen, das Sinclair an einem Frühlingstag im Park auffällt. Obwohl er nicht mit ihr in Verbindung tritt, beeinflusst die Verliebtheit in dieses Mädchen sein Leben zutiefst. Er hatte sich in einen "selbstzerstörerischen Orgasmus" hineingelebt, (III, 169) er führte ein wüstes Leben mit Kneipereien und nächtlichen Streifzügen,

das ohne Sinn und Ziel war. Jetzt plötzlich entsteht vor ihm wieder ein "hohes und verehrtes Bild", (III,173) dem er den Namen Beatrice gibt. Seine "plötzliche Bekehrung" (III,174) ändert sein Leben von einem Tag zum anderen. Es vollzieht sich eine "Wandlung" mit ihm, (III,184) durch die seine Entwicklung eine neue Richtung erhält. Der Erzählung öffnet sich damit ein neuer Zugang zu Sinclairs innerer Welt, um deren Darstellung es dem Erzähler hier ja vor allem geht. Das Wendepunkteignis führt auf diese Weise wieder zurück ins Zentrum der Erzählung. Es setzt hier ein Stück neuer Entwicklung in Gang und bestimmt damit den weiteren Verlauf des Geschehens, darüberhinaus bildet es ein wichtiges Element für die Erzählung als Seelenbiographie.

Das Geschehen der Erzählung "Klein und Wagner" setzt unmittelbar nach einer äußeren Wendung, die im Leben Kleins vor sich gegangen ist, ein. Die Erzählung schildert die Kämpfe und Bemühungen Kleins, diese äußere Wendung auch innerlich nachzuholen. Mehrmals scheint es so, als ob Klein der Schritt ins eigene Innere gelungen sei, so, wenn er plötzlich zu wichtigen Erkenntnissen kommt.

"Vom Turme dieser Erkenntnis aus meinte er plötzlich weite Strecken seines Lebens zu überblicken." (III,471)

Doch er sinkt wieder in Verzweiflung und Qual zurück.

Die Begegnung mit Teresina gibt ihm einen neuen Anstoß nachzugröbeln. Das führt ihn zu neuen Selbsterkenntnissen und zu einem "Erwachen" (III,490), durch das er dem verborgenen Kern seines Ich näherkommt. Durch ein Gespräch mit Teresina wird dieser Prozeß weitergetrieben. Er empfindet die Begegnung mit ihr als ein tiefgreifendes Erlebnis, dessen Kern aber nicht in Worte zu fassen ist. Das Entscheidende ist jedoch, daß er sich dadurch "verändert" fühlt. (III,515) Es erschließt sich ihm eine neue Sicht der Welt.

"Er hatte das Wunder erlebt, daß das Leben am sinnvollsten wird in den Augenblicken, wo alle Sinne und Bedeutungen uns verlorengehen." (III,515)

"Alles war doch so einfach, so gut, so sinnvoll, sobald man es von innen sah, sobald man hinter jedem Ding das Wesen stehen sah, ihn, Gott." (III,517)

Er hat eine "Gnade" erlebt, er vergleicht sich mit den "begnadeten Frommen und Heiligen", die die Welt überwunden haben. (III,517) Von dem eigentlichen Erlebnis, das diese Wandlung bewirkt, können wir kaum etwas erkennen. Wir sehen nur seine Folgen und seine Spiegelungen in Kleins Gedanken und Reflexionen. Doch diese Verwandlung Kleins ist nicht von Dauer. Es erfolgt wieder ein Rückfall, der ihn nur noch tiefer in seine Verzweiflung zurückstößt. Und so wird er langsam reif, seinem Leben ein Ende zu machen. Er empfindet eine furchtbare Einsamkeit. Das Erleben, das er zuvor als Gnade und Beseeligung empfunden hatte, sieht er jetzt als bloße Illusion an: "Man glaubte, Gott nahe zu sein, und hielt ein Weib in den Armen." (III,545) In dieser Situation öffnet sich ihm ein Einblick in die Welt seines Unbewußten. "Er war in das Theater Wagner eingetreten". (III,546) ⁹⁾ Beim Blick in einen Spiegel ¹⁰⁾ erkennt er plötzlich sich selbst.

"Das geschah ihm jetzt so merkwürdig oft, daß er sich unversehens in einem Spiegel sah, ihm schien er, habe früher jahrzehntelang nie in einen geblickt. Auch das, schien es, gehörte zum Theater Wagner." (III,546)

Aus diesem Blick in sein wahres Gesicht erwächst die Einsicht:

"Dies Gesicht mußte verschwinden, es mußte ausgelöscht werden. Es war sehr alt, dies Gesicht..." (III,546)

Nun ist er bereit zum Sterben. In einem Boot rudert er hinaus auf den See und läßt sich ins Wasser fallen, "in den Schoß der Mutter, in den Armen Gottes". (III,549)

Ein eigentlicher Wendepunkt, von dem aus das gesamte Geschehen eine neue Richtung erhält, ist in der Erzählung nicht zu finden. Einige Male scheint es so, als ob eine Wendung eingetreten sei; aber nachträglich erweist sich das immer wieder als Irrtum. Trotzdem bilden die herausgehobenen "exzentrischen" Momente in Kleins Leben eine gewisse Abfolge von Stufen, die allmählich, Klein selbst unbewußt, immer tiefer in sein Inneres hineinführen.

Ferner wird durch diese Erlebnisse das spärliche Geschehen der Erzählung immer wieder in Gang gesetzt. Der Entschluß Kleins, der am Schluß der Erzählung steht, bedeutet ja das

Ende der Erzählung. Hier wird die innere Wandlung äußerlich sichtbar. Der entscheidende Wendepunkt bildet also den Abschluß dieser Erzählung, in der der Kampf um diese Wendung dargestellt wird. Man kann dieses Werk damit als eine extrema Abwandlung einer Wendepunkterzählung ansehen, in der das Wendepunktgeschehen selbst zum Thema geworden ist.

Ein Erleben ähnlicher Art wie im "Demian" finden wir in "Narziss und Goldmund". Hier ist es Narziss, der in Goldmund in einem tiefgreifenden Gespräch verschüttete und verdrängte Seelenbilder wachruft und ihm damit hilft, auf den Weg der Selbstverdingung zu gelangen. Diese Analyse seines verborgenen Seelengrundes trifft Goldmund nicht ganz unvorbereitet. Ein Erlebnis, das ihn nicht mehr losgelassen hatte, war dem Gespräch vorangegangen. Bei einem nächtlichen Ausflug ins Dorf hatte der kindliche Kuß eines kleinen Mädchens in ihm unbekannte Regungen wachgerufen. Vergeblich hatte er sich dagegen gestemmt; es war ihm nicht gelungen, ihrer Herr zu werden, und so hatte diese "tödliche Überanstrengung der Seele" ihn am nächsten Tage zusammenbrechen lassen. (V, 32) Dabei war ihm noch ein neues Erlebnis zuteil geworden: "Narziss hatte sich seiner angenommen, Narziss liebte ihn". (V, 33) Dieses Liebeserlebnis in doppelter Form hatte ihn zugleich beglückt und beunruhigt, und dieser Zustand seines Inneren bildete die Voraussetzung für die "Erweckung", die Narziss in geradezu psychoanalytischer Weise an ihm vollzieht. Erlebnisse von gleicher Struktur wiederholen sich in der Erzählung noch einige Male: als Goldmund Künstler wird, als er nach der Urmuttervision wieder in die Welt ~~zieht~~ zieht und als er sich am Ende schließlich in die Arme der Urmutter fallen läßt. Goldmund bricht nach seiner Erweckung aus dem Kloster aus. Dadurch öffnet sich ihm die bunte, sinnliche Außenwelt. Das zweite Erwachen öffnet ihm die Tore zur Kunst. Doch die "Vereinigung von väterlicher und ^{nicht} mütterlicher Welt" (V, 176) in der Kunst ist für ihn noch die Erlösung, das Eingehen in die letzte

Einheit, und so ruft ihn die Vision der Urmutter wieder in die Welt, in der sich ihm als ein neues Erlebnis die Welt des Todes in mannigfacher Gestalt erschließt. In sie geht er am Ende schließlich selbst ein.

So wird die Struktur dieser Erzählung durch eine Reihe von Wendepunkten bestimmt, die dem äußeren Geschehen jedesmal eine neue Richtung geben, während sie für das innere Geschehen die Stufen markieren, über die Goldmunds Weg zur Urmutter, zur letzten Einheit und Erlösung führt. Vom "Demian", der in seiner Struktur viel Ähnlichkeit mit "Marziss und Goldmund" hat, unterscheidet sich diese Erzählung durch das deutliche Hervortreten der Wendepunkte. Hier zeigt sich damit ein neuer Typus der Wendepunkterzählung, der in Hesses letztem großem Werk, dem "Glasperlenspiel", noch einmal erscheint.

Der Lebenslauf Josef Knechts führt in einer Reihe von Wandlungen in immer neue innere Räume. Den "magischen Vorgang jener geweihten Stunde", (VI,127) in der er durch den Altmusikmeister geprüft wird, empfindet Knecht als einen "Vorgang der Berufung", (VI,126) der ihm eine neue Welt sichtbar macht und ihn für das Leben in dieser Welt auswählt. Auch später erlebt er noch einige Male ähnliche Seelenvorgänge, die ihn jedesmal einen Schritt weiterführen. Während eines Glasperlenspielkurses hat er plötzlich ein Erlebnis, das "seine Bestimmung zum Glasperlenspieler entschied". Er wird "plötzlich und mit einem Schlage vom Sinn und der Größe unsres Spiels ergriffen und bis ins Innerste erschüttert". Im "Blitz jenes Augenblicks" geht ihm das Wesen des Glasperlenspiels auf "als ein unmittelbarer Weg ins Innere des Weltgeheimnisses". Er schreibt an seinen Freund Tegularius: "Du wirst Dich erinnern..., daß eine Wandlung in mir vorgegangen war und ein Ruf mich erreicht hatte." (VI,195 f) Als er zum Magister Ludi aufgestiegen ist, faßt er eines Tages in einem "Augenblick freudig gesteigerten Lebensgefühls" (IV,337) den "Entschluß", Kastalien zu verlassen, falls er einmal nicht mehr mit ganzer Seele bei seiner

Aufgabe sein sollte. Hier beginnt der Ablösungsprozeß von der kastalischen Ordnung, der ihn allmählich zu einem "Mann des Erwachens" macht (VI,436) und der ihn schließlich aus Kastalien hinausführt.

Sein Aufbruch aus der kastalischen Provinz ist der entscheidende Wendepunkt in seinem Leben. Hier handelt es sich geradezu um eine "unerhörte Begebenheit" ¹¹⁾, die jedoch organisch aus der inneren Haltung Knechts hervorgeht. Auch hier ist dieser entscheidende Punkt wieder sehr stark ans Ende der Erzählung gerückt. Von hier aus steuert der Lebenslauf Knechts schrägschnell seinem Ende entgegen. Lassen sich auf der einen Seite Parallelen zum Aufbau von "Narziss und Goldmund" ziehen, so zeigen sich hier welche zu "Klein und Wagner". Hier wie dort bedeutet der Wendepunkt Befreiung von einem unerträglich gewordenen Zustand. Während dort jedoch die Befreiung nur durch den Entschluß zum Untergang zu gewinnen war, zeigen sich hier für Knecht andere Möglichkeiten. Sein Entschluß, Kastalien zu verlassen, stellt eine Wendung von der kastalischen Abgeschlossenheit hin zur "Welt" dar. Knecht stellt sich damit bewußt den Anforderungen des Lebens in der Welt. Wenn er bald darauf untergeht, so ist sein Tod jedoch kein Scheitern, sondern ein Opfer, das er in seinem neuen Dienst bringt. ¹²⁾ Seine Befreiung vollzieht sich hier nicht erst durch seinen Untergang. Sie ist bereits vorher durch seinen Entschluß zum Aufbruch vor sich gegangen.

Die Darstellung des äußeren Wendepunkts erfolgt im letzten Kapitel der Lebensbeschreibung des Magister Ludi unter dem Titel "Die Legende". Der Erzähler gibt hier eine fiktive "Legende vom Glasperlenspielmester" wieder, die angeblich "ein paar bevorzugte Schüler des Dahingegangenen zum Verfasser hat". (VI,479) Diese Fiktion hat jedoch keinen Einfluß auf die Erzählweise, die auch in diesem Kapitel gleich bleibt. ¹³⁾ So zeigt sich auch hier der Wendepunkt wiederum nur in der Ereigniskurve und in einem gewissen Wechsel des Gegenstandes, nicht jedoch in der Erzählweise.

Die Untersuchung der einzelnen Werke Hesses hat verschiedene Typen der Wendepunkterzählung sichtbar gemacht. Ein deutlicher Unterschied besteht zwischen den vier Frühwerken und den späteren Werken. Während in den Frühwerken eine Wendung vom Ich zur Umwelt erfolgt, bringen die Wendepunkte seit dem "Demian" eine Hinwendung zum "Weg nach Innen". Die Erzählung "Demian" stellt dabei selbst einen Wendepunkt in der Entwicklung Hesses als Erzähler dar.

Im Frühwerk finden wir neben den Werken mit einer deutlich ausgeprägten Wendepunktstruktur, in denen ein plötzlicher äußerer Wendepunkt dem Geschehen eine neue Richtung gibt und eine innere Wandlung nach sich zieht, andere Werke, bei denen die Wendepunkte nur den Abschluß einer inneren Wandlung darstellen, so daß für eine Weiterführung der Erzählung nur noch wenig Raum bleibt. Zum ersten Typus zählen "Peter Camenzind" und "Gertrud", zum zweiten "Unterm Rad", während "Rosshalde" als eine Mischform dieser beiden Typen angesehen werden kann. Charakteristisch für alle vier Frühwerke ist immer die Korrespondenz, die zwischen äußerem Wendepunkt und innerer Wandlung besteht.

Seit dem "Demian" wird die Struktur der Werke komplizierter. Von jetzt an besitzen die Wendepunkte in sich einen charakteristischen Bau. Dem eigentlichen Wendepunkte ereignis geht zunächst eine innere Vorbereitung voraus, durch die der Held der Erzählung aufgeschlossen wird für ein neues Erleben, reif wird für einen entscheidenden "Entschluß". Die Begegnung Siddharthas mit Buddha, die Begegnung Kleins mit Teresina, das Aufblitzen der "goldenen Spur" in Harry Haller, das Liebeserlebnis Goldmunds, das alles sind vorbereitende Begebenheiten, durch die die seelische Wendepunktsituation geschaffen wird. Nur selten tritt die Wendung dann spontan ein, meist folgt auf die Vorbereitung erst noch der eigentlich auslösende Faktor, der Traktat im "Steppenwolf", ein Traum in "Demian", ein Gespräch in "Narziss und Goldmund", "Demian" und "Siddhartha". Damit erscheint hier ein Element, das über seine

Funktion innerhalb der Wendepunktstruktur^{wr} hinaus auch von großer Bedeutung für eine andere Grundstruktur des Hesseschen Erzählens ist. Die Zusammenhänge, die zwischen beiden Grundstrukturen bestehen, werden an anderer Stelle noch erörtert werden.

Schließlich kommt es zu einem "Erwachen" oder einem "Entschluß", aus dem nun das folgende Geschehen hervorgeht. Dabei lassen sich auch hier wieder zwei Typen unterscheiden. In "Siddhartha", "Steppenwolf" und "Morgenlandfahrt" wird das gesamte Geschehen des zweiten Teils durch einen einzigen Wendepunkt ausgelöst, in den anderen Werken dagegen vollzieht sich die Entwicklung in "Stufen", wobei mehrere Wendepunkte den Fortgang der Erzählungen bestimmen.

Neben ihrer Bedeutung als Wendepunkt ereignisse haben die Erlebnisse des Erwachens und der Erweckung noch eine andere Funktion. Sie geben Hinweise oder ermöglichen Einblicke in die "eigentliche" Welt. Diese Einblicke öffnen sich jedoch immer nur für Augenblicke; es sind herausgehobene Punkte, Momente der Zeitenthobenheit, die für Hesse das eigentliche Leben bedeuten. Eine einzige Sekunde, ein Blitz der Erkenntnis, ein Augenblick des Erwachens hat eine viel tiefere und weitreichendere Bedeutung als eine Vielzahl anderer Ereignisse, an denen die Figuren beteiligt sind. Deshalb werden diese besonderen Momente herausgehoben und breit ausgeführt, während andere, nicht weiterführende Erlebnisse in raffendem Bericht zusammengefaßt werden. Die Darstellung derartiger Augenblicke, zu denen auch die "exzentrischen" und "magischen" Momente zu zählen sind, erfordert oft mehrere Seiten. Das aber ist charakteristisch für die Wendepunkterzählungen Hesses. Während an anderen Stellen Geschehen gerafft werden muß, um erzählbar zu werden; werden diese Momente so ausführlich beschrieben, daß die "Erzählzeit" die "erzählte Zeit"¹⁴⁾ hier bei weitem überwiegt. Es bedarf meist langer Darlegungen, Andeutungen und Umschreibungen, um Erlebnisse von Sekunden in ihrer ganzen Tiefe sichtbar zu machen.

Hier wird der Vorrang der "erlebten Zeit" vor der "objektiven Zeit" deutlich.¹⁵⁾ Es erfolgt jedoch immer wieder ein Zurücksinken in die Uneigentlichkeit; immer wieder sind daher neue derartige Punkte nötig, um Einblicke in das Wesentliche zu geben, um "die innere, wesentliche Linie unseres Schicksals" (III, 115) sichtbar zu machen. Aus diesem Grunde weisen verschiedene der späteren Werke mehrere Wendepunkte auf, die nicht allein für den Aufbau dieser Werke entscheidend sind, sondern die als Augenblicke existentiellen Geschehens auch in thematischer Hinsicht die Schwerpunkte dieser Erzählungen bilden. An dieser Stelle wird der Zusammenhang der Wendepunktstruktur mit dem Erzähltelos der Darstellung "wehrer Wirklichkeit" besonders deutlich. Hier zeigt sich, wie eine Grundstruktur des Erzählens bei Hermann Hesse direkt aus dem Telos seines Erzählens hervorgeht.

Auf diesem Wege wird Hesses Erlebnisweise für die Gestaltbildung seiner Werke von ausschlaggebender Bedeutung. Das ist jedoch in entscheidendem Maße erst im späteren Werk der Fall. In den Frühwerken ist die Konzentration des Erzählens auf das Seelische noch nicht so stark. Hier fehlt es daher auch noch an der Verdichtung, die das Spätwerk zeigt.

Bei einer Betrachtung der Werke Hermann Hesses fällt auf, daß er ihnen fast immer nur die Bezeichnung "Erzählung" gibt, obwohl sie fast alle den Umfang von Romanen haben. Er vermeidet jedoch die Bezeichnung "Roman" für seine Prosadichtungen. In der Ausgabe der "Gesammelten Dichtungen" von 1952 trägt nur ein einziges Werk, nämlich "Gertrud", den Untertitel "Roman", während andere, die die meisten Interpreten auch als Romane bezeichnen, nur "Erzählung" genannt werden.¹⁶⁾ Hierin spiegelt sich wohl einmal die Tatsache, daß der moderne "Experimental-Roman"¹⁷⁾ so weit von der klassischen Romanform des 19. Jahrhunderts abweicht, daß es noch nicht gelungen ist, eine treffende Definition des Romans zu geben, die sowohl den klassischen als auch den gegenwärtigen

tigen Roman umfassen könnte.¹⁸⁾ Vielleicht empfindet aber auch Hesse selbst, daß seine Prosadichtungen Strukturmerkmale tragen, auf Grund deren sie zu einer Erzählform zu rechnen sind, die sich vom Roman abhebt, zu einer Erzählform, die als Wendepunkterzählung bezeichnet werden kann.

Neben den Wendepunkten enthalten Hesses Großerzählungen, besonders die späteren Werke, noch andere Strukturzüge, die auch als Formelemente der Novelle von Bedeutung sind. Man kann in Hesses Werken geradezu einen Zug in Richtung zur Novelle feststellen. Dazu gehört die starke Ausrichtung der Erzählungen auf die Erlebniswelt einer einzelnen Person. Hermann Hesse "betont den Einzelnen bis zur Vergötzung des Ich", schreibt Johannes Klein¹⁹⁾ und erblickt darin eine Möglichkeit Hesses, "an die Novellenform anzuknüpfen". Alle anderen Personen, die neben der Hauptfigur in den Werken Hesses erscheinen, haben fast nur funktionale Bedeutung und zeigen selten einmal Züge, die sie zu selbständigen plastischen Gestalten machen. Auch die Tatsache, daß alle dargestellten Ereignisse einer zentralen Idee untergeordnet sind und auf diese hinweisen, ist ein Zug der Novelle, ebenso das leitmotivische Erscheinen des Wappenvogels und des Kainszeichens in "Demian" und der Urmuttergesichte in "Narziss und Goldmund". Selbst in dem so umfangreichen "Glasperlenspiel" finden wir nicht eine Fülle bunten Geschehens, sondern ein streng durchkomponiertes Gebilde, in dem jeder Zug der Idee des Ganzen dient. Das hat auch Oskar Seidlin erkannt, wenn er sagt: "Kastalien, der Gral der tot-ewigen Geistigkeit, hat die Buntheit der Welt verschluckt.. Es fehlt ihm an Fülle, es fehlt ihm an Welt - ja... das... Werk gemahnt eher an eine Novelle als an einen Roman."²⁰⁾

Trotzdem kann man die Erzählungen Hesses wohl nicht als Novellen bezeichnen. Es fehlt ihnen das "Gedichthafte" der Novelle.²¹⁾ Obwohl ihre Struktur durch die Wendepunkte bestimmt ist, sind die Wendepunkte doch nicht zentrale Ereignisse in dem Sinne, daß es in erster Linie um ihre Darstellung ginge. Die Bedeutung der Wendepunkte liegt vielmehr im Funktionalen; sie führen hin zum eigent-

...lichen Gegenstand des Erzählens; "zur Wahren Wirklichkeit", oder sie geben zumindest einen Hinweis auf diese wahre Wirklichkeit.

Insofern fehlt den Erzählungen Hesses die Konzentrierung auf ein zentrales Geschehen. Mit wenigen Ausnahmen werden Entwicklungen dargestellt, die sich über längere Zeiträume erstrecken. Dabei hält sich die Erzählung zwar in einem einzigen "Handlungsumkreis" ²²⁾, sie erörtert, deutet und erklärt jedoch zugleich alles, was erzählt wird und zeigt damit Strukturelemente, die der Novellenform gerade entgegengesetzt sind. Hier wird nun sichtbar, daß neben der Wendepunktstruktur, die den Bau der Werke Hermann Hesses entscheidend bestimmt, noch andere Baugesetze wirksam sind, die dieser Grundstruktur nicht unter- sondern nebengeordnet sind. Ja, es wird die Frage zu prüfen sein, ob diese anderen Gesetzmäßigkeiten im Erzählen Hesses nicht noch grundlegender sind als die Wendepunktstruktur.

Diese Zusammenhänge zwischen den einzelnen Grundstrukturen können jedoch erst erörtert werden, wenn eine Übersicht über die verschiedenen Grundstrukturen des Hesseschen Erzählens gewonnen ist. Die Erörterung soll daher am Schluß dieser Arbeit noch einmal aufgenommen werden.

II

Die traktathafte Struktur des Hesseschen Erzählens

=====

1. Traktat als Erzählstruktur - Der "Traktat vom Steppenwolf"

Im "Steppenwolf" finden wir als wichtigen Teil dieser Erzählung den "Traktat vom Steppenwolf" eingefügt, der sich schon durch den anderen Druck und den bunten Umschlag ¹⁾ von der übrigen Erzählung abhebt. Hier bedient sich Hesse ganz ausdrücklich dieser Traktatform und schafft sich dadurch die Möglichkeit, eine theoretische Abhandlung in die Erzählung einzuschalten. Hermann Meyer ²⁾ hat darauf hingewiesen, daß schon Wieland in seinen "Agathon" eine philosophische Abhandlung, die "Darstellung der Philosophie des Hippias", eingefügt hatte und daß auch bei Gellert und Nicolai ähnliches zu finden ist. Hesses Vorgehen ist also nichts völlig Neues. Trotzdem müssen wir fragen, welche Funktion und Bedeutung eine derartige Abhandlung im Ganzen der Erzählung hat.

Wie bereits oben dargestellt wurde, hat der "Traktat vom Steppenwolf" einmal die Funktion, einen Wendepunkt in der Erzählung herbeizuführen, dadurch daß er dem Steppenwolf einen Weg weist, auf dem er aus dem fruchtlosen Um-sich-selbst-Kreisen herauskommen kann. Gleichzeitig aber gibt er eine Deutung seiner Seelenspannungen, seiner Situation, und führt diese zurück auf allgemein-menschliche Probleme. Er nimmt also das Schicksal dieses einen Menschen, des Steppenwolfes, zum Anlaß, um eine Deutung des menschlichen Lebens überhaupt zu versuchen. Der erste Abschnitt schildert Harry Hallers Lebensgefühl und zeigt, daß er dem Menschentypus der Selbstmörder angehört, d.h. jenen

"vom Schuldgefühl der Individuation Betroffenen..., welchen nicht mehr die Vollendung und Ausgestaltung ihrer selbst als Lebensziel erscheint, sondern ihre Auflösung, zurück zur Mutter, zurück zu Gott, zurück ins All." (IV, 232)

Im zweiten Abschnitt wird dieser Zug zum Allgemeinen noch stärker. Hier wird das Verhältnis zwischen dem Bürgertum und den Outsidern, zu denen Harry Haller gehört, dargestellt.

"In der Tat beruht die vitale Kraft des Bürgertums keineswegs auf den Eigenschaften seiner normalen Mitglieder, sondern auf denen der außerordentlich zahlreichen outsiders." (IV, 238)

Darauf kehrt die Betrachtung wieder zu Harry Haller zurück, der ein typisches Beispiel für dieses allgemeine Gesetz ist. Der dritte Abschnitt beginnt abermals mit allgemeinen Gedanken. Hesse entwirft hier ein Menschenbild, das sehr stark durch die indische Philosophie geprägt ist:

"Der Mensch ist eine aus hundert Schalen bestehende Zwiebel, ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe." (IV, 245/46)

"Der Mensch ist ja keine feste und dauernde Gestaltung ... er ist vielmehr ein Versuch und Übergang, er ist nichts anderes als die schmale, gefährliche Brücke zwischen Natur und Geist." (IV, 247)

Dann wird noch einmal Harry Haller zum Beispiel genommen und ihm der Weg gewiesen, den er gehen muß, "um das Wagnis der Menschwerdung zu versuchen." (IV, 250) Auf den Wechsel von allgemeinen Aussagen über den Menschen und speziellen Aussagen über den Steppenwolf Harry Haller hat auch Maria Liepelt-Unterberg hingewiesen: "Indem nun der Steppenwolf als einer der zur wahren Menschwerdung Berufenen gescholten und zum Aufbruch gemahnt wird, vollzieht der Dichter wieder eine Wendung vom Allgemeinen zum Besonderen und wahrt so bis zum Ende eine Art des rhythmischen Wechsels von allgemeingültigen Gedanken und geschohnisbezogenen Beschreibungen und Ermahnungen, was dem gefährlich theoretisierenden Traktat eine lebensvolle Bewegung gibt." ³⁾ Ihrem Schluß kann ich allerdings nicht zustimmen, denn der Traktat bleibt auch dort, wo er auf Harry Haller unmittelbar Bezug nimmt, eine theoretische Abhandlung ohne "lebensvolle Bewegung". Durch die Bezüge zu den anderen Teilen der Erzählung wird die Integration der Abhandlung in die Erzählung erreicht. In den allgemeinen Gedankengängen aber kommt Hesses Tendenz zur philosophierenden Betrachtung und Belehrung und zur Deutung der Welt und des Erzählten sehr deutlich zum Ausdruck. Gleichzeitig spricht sich hierin eine pädagogische Absicht aus. Es geht ihm darum, den Menschen zur Anerkennung der Vielfältigkeit der menschlichen Seele zu erziehen. Indem Harry Haller auf die "imaginäre, aber souveräne" Welt des Humors hingewiesen wird, weist Hermann Hesse einen Weg, der im

Irdischen zu einer Überwindung der polaren Spannungen und zur Anerkennung des Lebens in seiner Zwiespältigkeit führen kann.

"Ihr solltet vorerst die Kunst des diessseitigen Trostes lernen - ihr solltet lachen lernen, meine jungen Freunde, wenn anders ihr durchaus Pessimisten bleiben wollt;" und: "Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig: ihr höheren Menschen lernt mir - lachen!" ⁴⁾ Diese Worte Nietzsches könnten als Motto über dem "Steppenwolf" stehen.

... "Sie in gute Laune zu bringen, Sie lachen zu lehren, ist der Zweck dieser ganzen Veranstaltung" (IV, 371)
 "Sie sind hier in einer Schule des Humors, Sie sollen lachen lernen." (IV, 371) ... "du wirst noch lachen lernen wie die Unsterblichen" (IV, 372)

erklärt Pablo dem Steppenwolf, als er ihn in das magische Theater einführt. Wiederum sehen wir hier, wie stark Hesses Erzählen durch philosophische Ideen beeinflusst ist, wie seine Erzählungen geradezu zu Exemplifizierungen philosophischer Gedanken werden, die zunächst in abstrakt-theoretischer Weise dargelegt worden sind.

Der "Traktat vom Steppenwolf" hat also im Ganzen der Erzählung eine sehr komplexe Bedeutung. Neben der Aufgabe, einen Wendepunkt herbeizuführen und das innere und äußere Geschehen wieder in Gang zu bringen, dient er vor allem dazu, die allgemeine Bedeutung des Erzählten sichtbar zu machen, allgemeine Gesetzmäßigkeiten des Lebens und der Welt, wie sie sich der Hesseschen Anschauung darbieten, aufzuzeigen und mit dem besonderen Fall, von dem die Aufzeichnungen Harry Hallers berichten, in Verbindung zu bringen. Das Menschenbild, das auf diese Weise aufgerichtet wird, deutet und ergänzt das Bild, das aus der übrigen Erzählung sichtbar wird. Darüberhinaus aber werden hier sehr deutliche Ermahnungen ausgesprochen, die sich mit ihren Argumenten nicht nur an Harry Haller, sondern an die Menschen überhaupt richten.

Hermann Hesse ist von verschiedenen Seiten als Erzieher bezeichnet worden: "er ist es, ob er es sein will oder

nicht," sagt Albrecht Goes⁵⁾ und nennt das "Glasperlen-spiel" einen der "großen Erziehungsromane der Weltliteratur, ein Buch wie die 'Wanderjahre' Goethes und wie die 'Bunten Steine' und der 'Nachsommer' des Adelbert Stifter." In den meisten Erzählungen Hesses geht es um "Erziehung", und zwar in einem doppelten Sinne: die Erzählungen sind erstens Darstellungen von Lebensläufen, in denen jeweils ein Mensch zur Verwirklichung seiner selbst "erzogen" wird. Zweitens aber haben diese Lebensläufe exemplarische Bedeutung; sie werden mit der unausgesprochenen Tendenz erzählt, den Leser ebenfalls auf den Weg der Selbstverdingung zu bringen. Das wird nun in bestimmten Abschnitten des Erzählten wie z.B. in dem "Traktat vom Steppenwolf" besonders deutlich. Hier im "Steppenwolf" wird die Struktur der ganzen Erzählung von diesem Traktat bestimmt. Der erste Teil der Aufzeichnungen Harry Hallers läuft direkt auf den Traktat zu und fordert ihn geradezu aus innerer und äußerer Notwendigkeit. Wir sehen Harry Haller in einer scheinbar ausweglosen Situation. Sein Denken kreist dauernd in denselben Bahnen, er kommt in seiner Selbstanalyse nicht voran. In der Ich-Form kann die Erzählung nicht weitergeführt werden, denn das Ich vermag aus sich selbst heraus keine neuen Wege zu finden. Die Analyse muß daher aus einer anderen Perspektive fortgesetzt werden. Das aber leistet der Traktat, der auf die Aufzeichnungen Harry Hallers Bezug nimmt, seinen Fall als Beispiel für einen bestimmten Menschentyp hinstellt und schließlich einen Weg vorzeichnet, den Menschen seiner Art gehen müssen, um zur Überwindung der sie bedrohenden Spannungen zu gelangen. Der zweite Teil geht unmittelbar aus dem Traktat hervor. Er zeigt, in welcher Weise Harry Haller versucht, den Anregungen des Traktats zu folgen. Erst jetzt ist der Weg frei für die Darstellung eines fortlaufenden Geschehens.

Doch auch die Gesamtkonzeption der Erzählung ist traktathaft; denn es geht hier um die innere Krise eines Menschen in einer scheinbar ausweglosen Situation und den Versuch, einen Weg zur Überwindung seiner Lage zu finden.

Das aber ist die Situation, von der auch die christlichen Traktate ausgingen, wie sie seit Luther von den protestantischen Kirchen und Traktatgesellschaften verbreitet wurden. Von hier her ^{er} gehen sich mancherlei Aufschlüsse über das Wesen des Traktats. Es ging in diesen Schriften um eine Beeinflussung und Bekehrung des Volkes im Sinne des christlichen Glaubens. Man war bestrebt, "die Verkündigung des Evangeliums in seiner Anwendung auf besondere Zeitfragen und Lebenslagen durch gemeinverständliche Schriften von geringem ⁶⁾ Umfange (Traktate) in weitere Kreise zu tragen."

In den Grundsätzen der Londoner "Religious Tract Society", einer der bedeutendsten Traktatgesellschaften, heißt es über die Traktate: "Ihre Sprache muß klar sein, damit auch Leute, die nicht an Nachdenken gewöhnt sind, sie verstehen. Jeder Traktat muß, was auch immer der Gegenstand ist, den er behandelt, dem Sünder die Wahrheit vorhalten, daß er nur durch den Glauben an Jesum Christum gerecht werden kann und daß er durch den ⁷⁾ heiligen Geist von neuem geboren werden muß."

Setzen wir in diesen Aussagen nun an Stelle der christlichen Glaubensinhalte eine andere, eben die Hessesche Weltanschauung, so beschreiben uns diese Sätze genau die Verfahrensweise Hermann Hesses. Er verkündet hier seine eigene Lebens- und Weltauffassung und wendet sie an auf die besonderen Zeitfragen und auf die Lebenslage seiner Figur Harry Haller. Er hält diesem die Wahrheit vor, daß er nur durch die Selbstwerdung zum wahren Menschsein gelangen kann.

Aber noch in einem weiteren Punkte zeigt Hesses Traktat Übereinstimmungen mit den protestantischen Traktaten; denn diese "trugen oft einen auf 'Erweckung' und 'Bekehrung' drängenden Charakter." Dasselbe aber fordert der Traktat von Harry Haller und sein "Entschluß" ist der Ausdruck seiner Wandlung, die sich unter dem Einfluß des Traktats vollzogen hat. "Bekehrung" und "Erweckung" sind Begriffe aus dem Bereich des Pietismus, und die Traktatgesellschaften knüpfen in ihrem Tun an die auf ^{dem} Pietismus zurückgehende Erweckungsbewegung an.⁹⁾ Der Pietismus aber war es auch, der die Seelenforschung und die autobiographische Selbstanalyse zu höchster Blüte gebracht hat.¹⁰⁾ In der Form der Aufzeichnungen Harry Hallers finden wir nun Anklänge an diese pietistische Art der Selbstbeobachtung, denn auch diese Aufzeichnungen analysieren immer wieder den Seelenzustand Harry Hallers, sie kreisen um seine Stimmungen; sein ganzes Glauben, Denken und Fühlen wird darin dargelegt. Diese Form der Selbstbetrachtung dürfte durchaus nicht zufällig sein, denn Hesse stammt ja aus einem stark pietistischen Hause, und die Jugenderziehung mag sein ganzes Denken in diesem Sinne geformt haben.¹¹⁾ Wenn wir auch diesen Einflüssen nicht näher nachgehen wollen, da es uns hier ja in erster Linie um die Erzählstrukturen und Darstellungsweisen Hermann Hesses geht, können wir doch feststellen, daß wir es hier sowohl im Traktat selbst als auch in den Ich-Analysen der Aufzeichnungen mit Darstellungsformen zu tun haben, die einer pietistisch beeinflussten Betrachtungsweise entspringen.

Wenn Hesse einen "Traktat vom Steppenwolf" schreibt, so bedeutet das eine Säkularisierung des Traktats, durch die jedoch seine innere Form nicht aufgehoben wird. Das Wirkungsmoment, das hier eine so große Rolle spielt, bleibt erhalten, auch wenn ganz andere Ideen als im protestantischen Traktat hier vertreten werden.

Neben dieser Abhandlung im "Steppenwolf", die sich bewußt der Traktatform bedient, findet man auch in den anderen Werken Hesses Abschnitte, die in ähnlicher Weise eine Deutung des erzählten Geschehens enthalten und darüber hinaus Darstellungen der Hesseschen Welt- und Lebensauffassung sind. Zum Teil sind diese Abschnitte jedoch dem Erzählgesamten stärker integriert, so daß sie sich nicht so deutlich abheben wie der "Traktat vom Steppenwolf".

2. Deutende und erörternde Erzählstrukturen im "Demian"

Dem "Demian", dieser "Geschichte von Emil Sinclairs Jugend", ist eine Vorbemerkung vorangeschickt, in der der Erzähler über seine Geschichte reflektiert. Er richtet sich darin zunächst gegen die Dichter, die so "tun", als seien sie Gott und könnten irgendeine Menschengeschichte ganz und gar überblicken", (III,101) und er setzt seine eigene Erzählung davon ab. Er will hier die Geschichte "eines wirklichen, einmaligen, lebenden Menschen" erzählen, und er übt Kritik an seiner Zeit, in der man die Menschen zu Mengen totschießt, weil man gar nicht weiß, "was das ist, ein wirklich lebender Mensch." (III,101) Er ist zwar auch kein Wissender, sondern nur ein Suchender, aber er ist zutiefst der Überzeugung, daß "jedes Menschen Geschichte wichtig, ewig, göttlich" ist (III,101); denn in jedem Menschen "ist der Geist Gestalt geworden, in jedem leidet die Kreatur, in jedem wird ein Erlöser gekreuzigt." (III,102) Er lauscht ins eigene Innere und hört hier die Lehren, die sein Blut in ihm rauscht. (III,102) Auf diesem Wege gewinnt er ein Bild, in dem ein Stück vom Wesen des Menschen sichtbar wird. "Kein Mensch ist jemals ganz und gar er selbst

gewesen... Aber jeder ist ein Wurf der Natur nach dem Menschen hin." (III,102) Zum Abschluß dieser Vorbemerkung heißt es: "Wir können einander verstehen; aber d euten kann jeder nur sich selbst." (III,102) Das aber will der Erzähler in dieser Geschichte, in der ein junger Mensch sein eigenes Leben erzählt, er will sein Leben deuten, und er beginnt mit dieser Deutung bereits hier in der Vorbemerkung, indem er die Grenzen absteckt, die dem Menschen in der Kenntnis seiner selbst gesetzt sind; und er weist auf den einzigen Weg hin, auf dem man hier zur Wahrheit gelangen kann: auf den Weg ins eigene Innere. In den kurzen Andeutungen werdend aber bereits Umrisse eines Menschenbildes sichtbar, die der ganzen folgenden Erzählung ihre Richtung geben. Dreimal wechselt der Erzähler in dieser Vorbemerkung vom Besonderen seiner eigenen Lage zu allgemeinen Bemerkungen über, wobei sich diese von einer Kritik an den Dichtern über eine Zeitkritik zu einer allgemeinen Aussage über den Menschen steigern. Durch diesen Wechsel wird der Bezug der allgemeinen Betrachtungen zu der besonderen Geschichte hergestellt. Diese erfährt hier im voraus bereits eine erste Erklärung und Deutung. Darüberhinaus erhält der Leser hier einen Hinweis, der ihn die folgende Erzählung als beispielhaft verstehen läßt. Für alle Menschen, "die sich nicht mehr belügen wollen", (III,102) gilt es, den darin dargestellten Weg nach Innen einzuschlagen.

Diese Vorbemerkung zum "Demian" zeigt also alle die Elemente, die wir bereits im "Traktat vom Steppenwolf" beobachten konnten: erklärende und deutende Bemerkungen, Hinweis auf den Weg nach Innen, die eine pädagogische Absicht spüren lassen, einen Wechsel von allgemeinen Aussagen über den Menschen und speziellen Aussagen über die Figur der Erzählung, die dadurch für den Leser zum Beispiel erhoben werden soll. Das, was hier gleichsam theoretisch dargelegt wurde, wird anschließend praktisch ausgeführt.

Im Zusammenhang mit einer Kritik an der Zeit wird ein Weg zur "wahren Wirklichkeit" im Innern des Menschen gewiesen und die folgende Geschichte damit von vornherein unter diesen Aspekt gestellt. Die "praktische Ausführung", die

eigentliche Erzählung ist voller Reflexionen und Gespräche, die um das kreisen, was in der Vorbemerkung angeschnitten ist: was ist der Mensch und was ist seine Bestimmung? Besonders die Gespräche zwischen Sinclair und Demian sind hier von Bedeutung. Sie sind aufs engste mit dem Gang der Handlung verzahnt, lösen neue Entwicklungen aus und treiben das Geschehen weiter, indem sie die innere Situation deuten und Leitbilder aufrichten, denen Sinclair allmählich immer mehr folgt. Darüberhinaus aber enthalten sie eine Philosophie und Psychologie, die ein ~~äuß~~ Bild vom Menschen entwirft, und zwar in so deutlicher Form, daß man diese Gespräche geradezu in Parallele zum Traktat in "Steppenwolf" setzen kann. Das, was dort in einer einzigen theoretischen Abhandlung zusammengefaßt ist, wird hier über mehrere Kapitel verteilt. In einigen Gesprächen dargelegt, die ähnlich wie der Traktat jeweils bestimmte Themen erörtern, die alle in einem großen Zusammenhang miteinander stehen.

Im ersten dieser Gespräche, das sich im Anschluß an eine Religionsstunde über die Geschichte von Kain und Abel zwischen Sinclair und Demian entwickelt, gibt dieser eine Uminterpretation der alttestamentlichen Kainsgeschichte, durch die Sinclair in Verwirrung gesetzt und zu eigenem Nachdenken gebracht wird. Demian errichtet hier das Bild des Ausnahmemenschen, der, von seiner Zeit nicht verstanden, auch heute noch immer verkannt und deshalb als böse hingestellt wird. Aber gerade dieser Mensch ist für ihn der eigentliche Mensch, der sich von der Masse des "man" positiv abhebt. Damit beginnt hier eine "Umwertung der Werte", die im Verlaufe der Erzählung immer weiter fortgeführt wird. Das zeigt sich auch an der zweiten biblischen Geschichte, die zwischen Sinclair und Demian eine Rolle spielt. Die beiden Schächer in der Kreuzigungsgeschichte erfahren eine Umwertung, und Demian bezeichnet diese Geschichte in ihrer herkömmlichen Interpretation als "sentimentale Traktätchengeschichte" und

"Pfaffengeschichte". (III,155). Nicht der bekehrte Schächer, sondern der, der sich nicht bekehren läßt und damit nach der Auffassung Demians bis zuletzt seinem Wesen treu bleibt, wird hier als Ideal hingestellt, als bewundernswerter Mensch "von Charakter".

Wenn auch Hesse in einem Briefe schreibt: "Was im 'Demian' über Kain steht, dafür sind mir keine literarischen Quellen bekannt;" (Br.24) so weist die Gesamthaltung, die hier zum Ausdruck kommt, doch sehr stark auf den Einfluß Nietzsches hin. Hinter den uninterpretierten Gestalten Kains und des Schächers steht der Nietzsche'sche Übermensch. Auch Sinclair läßt sich von Nietzsche her begreifen; er gehört zunächst zum "Geschlecht der öffentlichen Meinerden", ¹²⁾ dem Demian Nietzsches "sei du selbst!" ¹³⁾ zuruft. Dadurch wird er geweckt und vollzieht eine Loslösung von den überkommenen Konventionen. Abraxas, dieser Gott, der das Göttliche und das Teuflische in sich vereinigt, (III,186) gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang. Bei seiner Kritik an den biblischen Geschichten kommt Demian darauf zu sprechen: "Man müßte sich einen Gott schaffen, der auch den Teufel in sich einschließt." (III,157) Dieser Gedanke beschäftigt Sinclair, ohne daß er damit allein fertig wird. Da erhält er eines Tages auf geheimnisvolle Weise einen Zettel. Demians - ähnlich wie Harry Haller den "Traktat vom Steppenwolf" erhalten hatte - der ihm in eigenartig verschlüsselter Form Deutung und Weisung gibt:

"Der Vogel kämpft sich aus dem Ei. Das Ei ist die Welt.
Wer geboren werden will, muß eine Welt zerstören. Der
Vogel fliegt zu Gott. Der Gott heißt Abraxas."
(III,185)

Noch immer weiß Sinclair damit wenig anzufangen, da taucht im Unterricht plötzlich ebenfalls das Wort "Abraxas" auf, und der Lehrer erklärt es als den Namen einer Gottheit, "welche die symbolische Aufgabe hatte, das Göttliche und das Teuflische zu vereinigen." (III,186) Damit wird es zu einem neuen Leitbild auf Sinclairs Wege. Eigentlich ist dieser Begriff ein Zauberwort aus der griechisch-orientalischen Gnosis. ¹⁴⁾ Durch den Inhalt, den

er in dieser Erzählung erhält, wird er jedoch zum Sinnbild eines Lebens "jenseits von Gut und Böse", worin man wohl ebenfalls wieder einen Einfluß Nietzsches erblicken kann.

Die Gespräche mit Pistorius bringen für Sinclair nichts völlig Neues, sie helfen ihm nur weiter auf dem Wege zu sich selbst, sie treiben die Entwicklung weiter voran:

"Alle aber, auch das banalste, trafen mit leisem stetigen Hammerschlag auf denselben Punkt in mir, alle halfen an mir bilden, alle halfen Häute von mir abstreifen, Eierschalen zerbrechen,..." (III,200)

Wenn Sinclair seine Träume erzählt, so versteht es Pistorius, "ihnen eine Deutung zu geben". (III,200)

Für uns ist es interessant, daß hier neben Gedanken aus Nietzsches Philosophie auch solche der Psychologie C.G.Jungs dargelegt werden:

"Wir rechnen zu unserer Person immer bloß das, was wir als individuell unterschieden, als abweichend erkennen. Wir bestehen aber aus dem ganzen Bestand der Welt, jeder von uns, und ebenso wie unser Körper die Stammtafeln der Entwicklung bis zum Fisch und noch viel weiter zurück in sich trägt, so haben wir in der Seele alles, was je in Menschenseelen gelebt hat." (III,199)

In diesen Gedankengängen finden wir ganz deutlich C.G. Jungs Idee des kollektiven Unbewußten wieder.¹⁵⁾ Natürlich treten dazu auch noch andere Anschauungen wie Hesses Auffassung vom Primat des Innen über das Aussen, was zum Beispiel dort zum Ausdruck kommt, wo Demian im Unterricht, durch die Konzentration seines Wollens auf ein bestimmtes Ziel, Lehrer und Mitschüler zu lenken vermag. Im anschließenden Gespräch erfährt diese Episode eine Deutung, und es kommt zu einer Darlegung von Gedanken über den freien Willen des Menschen. Damit wird dem Menschenbild, das in den Gesprächen entworfen wird, wieder ein neuer Zug hinzugefügt.

Im letzten Viertel der Erzählung, als Sinclair auf dem Wege zu sich selbst bereits ein gutes Stück vorangekommen ist, trifft er wieder auf Demian. Dieser gibt ihm hier

eine Analyse seiner Zeit und entwirft das Bild einer neuen Menschheit, wie sie aus dem Zusammenbruch der Zeit hervorgehen wird. Eine neue Gemeinsamkeit wird entstehen "aus dem Voneinanderwissen der Einzelnen", die sich "zu sich selbst bekannt haben." (III 228) Denn: "Das, was die Natur mit dem Menschen will steht in den einzelnen geschrieben." (III,229) Damit erfährt Sinclairs Weg noch einmal Rechtfertigung und Deutung; denn er ist einer von den einzelnen, die "das Zeichen" tragen und er wird hier unmittelbar in Zusammenhang gebracht mit Jesus und mit Nietzsche! (III,229) Damit erhalten wir hier einen direkten Hinweis darauf, daß die Gedanken, die hier vorgetragen werden mit denen Nietzsches in Verbindung stehen. Dieser wird im übrigen auch noch an anderen Stellen erwähnt. (III,178;225)

Es kommt uns hier nun nicht auf den Nachweis an, daß bestimmte philosophische und psychologische Anschauungen auf diese Erzählung einen Einfluß gehabt haben. In unserem Zusammenhange ist vielmehr die Art und Weise, in der diese Anschauungen hier erscheinen und für die Erzählung wirksam werden, wichtig. Es geht darum, wie die Struktur der Erzählung durch sie mitbestimmt wird. Die philosophischen und weltanschaulichen Auseinandersetzungen tauchen vor allem in den Gesprächen auf, die teilweise wie Abhandlungen über bestimmte Themen wirken. Die Erörterung vollzieht sich dabei jedoch nicht rein abstrakt, sondern knüpft an ein Geschehen an, das im Gespräch gedeutet wird, oder bedient sich einer Gestalt oder Geschichte wie der des Abraxas, Kains oder des Schächers, die hier in eigenswilliger Umdeutung zu Sinnbildern der neuen Ideen werden. Auf diese Weise stehen hier überall Bild und Deutung eng nebeneinander, wobei das Schwergewicht auf der Deutung liegt, da durch sie das Bild erst seinen vollen Sinn erhält. Für sich genommen wäre der Bildsinn nicht immer so eindeutig, wie er es durch die nachträgliche Deutung wird. Schließlich aber werden Leitbilder

und Ideen im weiteren Verlauf der Erzählung wirksam, indem sie hier Entwicklungen auslösen und das Geschehen, vor allem das innere, ein Äußeres ist nur schwach ausgebildet, leiten und lenken.

So lassen sich an der Erzählung zwei verschiedene Elemente beobachten, die miteinander korrespondieren, sich ablösen und gegenseitig ergänzen: auf der einen Seite die Gespräche, auf der anderen Seite das Geschehen, das durch die Gespräche ausgelöst, gelenkt und gedeutet wird. Die Gespräche sind nun wiederum in sich noch einmal zweischichtig, da sie Bilder aufrichten und Deutungen geben. Nicht zu verkennen ist auch der pädagogische Zug, der ihnen anhaftet. Wie die Dialoge des Sokrates haben sie zunächst zum Ziel, den Gesprächspartner zur Anerkennung bestimmter Wahrheiten zu bringen. Darüberhinaus drängen sie darauf, daß diese Wahrheiten dann auch im Geschehen ihren Ausdruck finden, und so vollzieht sich innerhalb der Erzählung eine Umsetzung der dargelegten Ideen in ein Geschehen. Das ist jedoch nur die unmittelbare sichtbare Wirkung; denn die Verknüpfung der besonderen Geschichte mit allgemeinen Ideen und Gedanken zielt darauf, die Bedeutung dieser Ideen, die hier am Exempel sichtbar gemacht wird, auch für die Allgemeinheit, d.h. für den Leser, wirksam werden zu lassen. Das alles nun ist charakteristisch für die Erzählweise Hermann Hesses. Wir finden hier das gleiche Prinzip wie im "Steppenwolf", wo der Traktat alle die Funktionen hatte, die hier Vorbemerkung und Gespräche haben. Diesen haftet ebenfalls ein traktathafter Zug an.

Betrachten wir die Stellung der Gespräche im Verlaufe der Erzählung, so erhalten wir folgendes Bild: Nachdem im ersten Kapitel in einer Art Exposition das Bild einer zweigeteilten Welt entworfen worden ist, in der der Knabe Sinclair immer tiefer in Konflikt gerät und keinen Ausweg finden kann, bringen das zweite und das dritte Kapitel die entscheidenden Gespräche mit Demian, die Sinclairs Erwachen zu sich selbst auslösen, was am Ende zu einer Überwindung des anfänglichen Dualismus führt. In den Verlauf dieses Zu-sich-selbst-Findens gehören auch noch die Ge-

sprache mit Pistorius, die den einmal gegebenen Anstoß von anderer Seite her verstärken. Als Sinclair auf diese Weise seinen Weg immer bewußter geht, trifft er im siebenten Kapitel wieder auf Demian und dieser entwirft jetzt ein neues Weltbild, in dem der zu sich selbst gekommene einzelne seinen Platz hat. Er stellt damit die Einzelentwicklung in einen größeren Rahmen und weist auf diese Weise hin auf ihre exemplarische Bedeutung, die sie nicht nur für ein gegenwärtiges Geschehen und für den Leser, sondern auch für eine zukünftige Entwicklung der Menschheit haben soll. Das achte Kapitel berichtet dann von den Vorzeichen und dem Aufbruch zu neuer Entwicklung, beschließt das Einzelgeschehen und läßt es zukünftigen Möglichkeiten gegenüber offen enden.

Wenn in diesem Zusammenhang immer von Gesprächen die Rede war, so ist das nur bedingt richtig; denn Sinclair ist hierbei weitgehend passiver Zuhörer, dem Demian seine Anschauungen auseinandersetzt. Neben der direkten Funktion innerhalb der Erzählung, Anstoß und Auslöser für die Entwicklung Sinclairs zu sein, hat diese Figur vor allem die Aufgabe, Hessens Welt- und Menschenbild, das in dieser Erzählung exemplifiziert wird, in zusammenfassender und deutlich sichtbarer Form darzulegen. Demian ist somit hier nicht vielmehr als ein abstrakter Sprecher, der eine ähnliche Funktion hat, wie der Traktat im "Steppenwolf". Natürlich ist es für die Gestalt der vorliegenden Erzählung von Bedeutung, daß eine Figur hier diese Aufgabe hat, die dort einer theoretischen Abhandlung zufällt. Die beherrschende Grundstruktur beider Werke ist jedoch die gleiche.

3. Die deutenden Gespräche in "Harziss und Goldmund"

Ohne daß wir hier so deutlich die Einflüsse einer bestimmten Philosophie erkennen können, zeigt auch die Erzählung "Harziss und Goldmund" eine ganz ähnliche Struktur wie der "Demian". Hier wechseln Kapitel mit starker äußerer Handlung mit Kapiteln, in denen die innere Handlung, Reflexionen und Gespräche vorherrschen.

Diese Gespräche und Reflexionen enthalten hier das, was der Dichter an Philosophie und an Deutung des Erzählten geben will. Im Mittelpunkt der ganzen Erzählung steht ja der Gegensatz zwischen Narziss und Goldmund. Das besondere Interesse aber gilt zweifellos Goldmund, dessen Fühlen und Tun in der Hauptsache dargestellt wird. Narziss, dieser Jüngling, der "ein Gefühl für die Art und Bestimmung der Menschen" hat, (V, 14) und der so klar und bewußt seine eigene Bestimmung, sein eigenes Ziel kennt, gibt in mehreren großen Gesprächen im dritten, vierten und fünften Kapitel Goldmund eine Deutung seiner Problematik. Indem er ihm den Unterschied deutlich macht, der zwischen ihnen beiden besteht, entwirft er das Bild einer Welt von polarer Struktur, in der jeder von ihnen eine Seite vertritt:

"Es ist nicht unsere Aufgabe, einander näherzukommen, so wenig wie Sonne und Mond zueinander kommen oder Meer und Land. Wir zwei, lieber Freund, sind Sonne und Mond, sind Meer und Land. Unser Ziel ist nicht, ineinander überzugehen, sondern einander zu erkennen und einer im andern das sehen und ehren zu lernen, was er ist; des andern Gegenstück und Ergänzung."
(V, 49)

Damit weist er Goldmund den Weg, der ihn aus dem Kloster hinaus in ein Wanderleben voller Sinnlichkeit und Ungebundenheit führen soll. Mit seiner Flucht aus dem Kloster beginnt für ihn "der Weg zum Sinn des Lebens". (V, 85) In Goldmunds Träumen und Reflexionen während seiner kurzen Künstlertätigkeit, von der in der Mitte der Erzählung im elften und zwölften Kapitel berichtet wird, und in seinen Diskussionen mit Narziss am Ende des Buches erfährt diese Deutung seines Wesens und seines Weges noch eine weitere Vertiefung. In zwei philosophischen Gesprächen, in denen einmal Goldmund über das Wesen der Kunst und das andere Mal Narziss über das abstrakte Denken spricht, wird dieser Deutung der philosophische Hintergrund gegeben. Goldmunds Weg führt über die Kunst zu den "Urbildern", den Ideen, während Narziss durch das "reine Denken" (V, 289) und durch Askese "sich zu verwirklichen" trachtet. (V, 287) Die Gespräche nehmen hier stellenweise den Charakter von Abhandlungen an. Auch hier zeigt sich also die

Tendenz, das Erzählte zu deuten, darüber zu diskutieren und jeden Zug möglichst bewußt ins hellste Licht zu rücken. Diese Gespräche leisten hier dasselbe wie der Traktat im "Steppenwolf". Sie geben eine philosophisch-weltanschauliche Deutung des erzählten Geschehens, sie führen dieses besondere Geschehen auf allgemeine Gesetzmäßigkeiten zurück, und sie sind in ihrer traktathafte-belehrenden Weise Ausdruck einer pädagogischen Tendenz des Dichters. Was hier in Diskussion oder theoretischer Abhandlung dargelegt wurde, wird durch das erzählte Geschehen exemplifiziert.

4. Traktat und deutende Variation - Einleitung und Anhang des "Glasperlenspiels"

Die große Einleitung des "Glasperlenspiels", der "Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung in seine Geschichte", ist eine Abhandlung von ähnlicher Form wie der "Traktat vom Steppenwolf". Thomas Mann hat dazu geschrieben, daß er diese Einleitung und manches andere im "Glasperlenspiel" "lese und empfinde 'als wärs ein Stück von mir'." ¹⁶⁾ Hier liegt bei Hermann Hesse tatsächlich etwas Ähnliches vor wie in manchen Werken Thomas Manns, zum Beispiel im "Zauberberg", in den obenfalls theoretischen Erörterungen wie die Exkurse über das Problem der Zeit eingefügt sind.

Es lassen sich drei Hauptfunktionen dieser Abhandlung am Anfang des "Glasperlenspiels" erkennen, die alle drei in enger Beziehung und Wechselwirkung zu- und miteinander stehen. Zuerst erfolgt eine Kritik an unserer heutigen Zeit, die aus der Perspektive der kastalischen Welt um das Jahr 2400 als das "feuilletonistische Zeitalter", (VI, 87) als ein Zeitalter der "Entwürdigung, Käuflichkeit und Selbstaufgabe des Geistes", als eine "Periode der Untergangsstimmung" (VI, 93) erscheint, in der die Menschheit "dem Tode, der Angst, dem Schmerz, dem Hunger beinahe schutzlos gegenüberstand", (VI, 92) in der "Unsicherheit und Unechtheit des geistigen Lebens" (VI, 93) herrschten.

Durch diese Zeitkritik erfährt unsere "sogenannte Wirklichkeit" eine Entwertung, wodurch der Blick frei wird für überzeitliche Werte. Darin aber besteht die zweite Funktion der Einleitung: Hinweis zu geben auf überzeitliche Werte und Ideen, die im Glasperlenspiel ihren Niederschlag und ihre Pflege gefunden haben. Nachdem der Chronist bereits zu Beginn über das Glasperlenspiel gesagt hat:

"Denn wie jede große Idee hat es eigentlich keinen Anfang, sondern ist, eben der Idee nach, immer dagewesen. Wir finden es als Idee, als Ahnung und Wunschbild schon in manchen früheren Zeitaltern vorgebildet," (VI, 85)

wird später mit einer deutlichen pädagogischen Tendenz beschrieben, in welcher Weise sich die Menschen gewandelt haben, um in angemessener Form den Dienst an der Idee, den Dienst am Geist zu versehen:

"Die jungen Menschen, welche jetzt sich geistigen Studien widmen wollten, verstanden darunter nicht mehr ein Herumnaschen an den Hochschulen, ..; sie mußten jetzt ebenso streng und noch strenger und methodischer lernen, als es einst die Ingenieure an den Polytechniken gemußt hatten." (VI, 105)

Schließlich steht am Ende dieser Abhandlung eine Darstellung der philosophischen Ideen und Anschauungen Hermann Hesses, deren Bild und Gleichnis das Glasperlenspiel ist. In diesem Spiel geht es darum, "aus These und Antithese möglichst rein die Synthese zu entwickeln. Das Spiel ist "eine Art Universalsprache", (VI, 111) "eine erlesene, symbolhafte Form des Suchens nach dem Vollkommenen." (VI, 112) Damit ist wieder der Zentralgedanke der Hesseschen Philosophie angegeben, der sich durch sein gesamtes dichterisches Werk zieht: der Gedanke der Einheit hinter der Vielfalt der äußeren Welt, die in einem dialektischen Prozeß überwunden werden muß. Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Musik zu, in der sich für den Kastalier das Streben nach "Überlegenheit über den Zufall" ausdrückt und die im "Wissen um die Tragik des Menschentums, Bejahen des Menschengeschicks, Tapferkeit, Heiterkeit" bedeutet. (VI, 116)

Die dritte Funktion der Einleitung, die für das Werk als Ganzes am wichtigsten ist, ist die, den Aufbau einer zeitlosen Welt zu leisten, die als Gegenbild und Vorbild unserer feuilletonistischen Zeit dargestellt wird. In dieser Welt sind die Ideen und Werte, ist der Geist zum beherrschenden Faktor geworden, hat sich eine Elite der Geistigen zur Pflege des Geistes zusammengeschlossen. Damit wird der geistige Raum umrissen, um den es im Glasperlenspiel geht. Dadurch, daß diese Welt hier nicht anschaulich plastisch geschildert, sondern in ihrem historischen Werden dargestellt wird, erhält diese Darstellung ebenfalls eine pädagogische Tendenz, der Weg zur Überwindung unserer heutigen Lebensstufe wird hier vorgezeichnet.

Während die Einleitung bereits durch ihre Form ein Beispiel für den Traktatcharakter des Erzählens bietet, stehen am Schluß des "Glasperlenspiels" drei Lebensläufe, die als Legenden anzusehen sind.^{16a)} Durch ihre Stellung innerhalb des Werkes, durch ihre Zuordnung zur Lebensbeschreibung des Magister Ludi wirken diese Legenden wie eine traktathafte Erläuterung der darin gestalteten Probleme. Fast alle Interpretationen des "Glasperlenspiels" gehen davon aus, daß das Werk mit dem Tode Knechts endet. "Josef Knechts hinterlassene Schriften", die Gedichte und die drei Lebensläufe werden dann meist nur als Anhang behandelt und bei der Interpretation dort eingeordnet, wo innerhalb der Lebensbeschreibung Knechts von ihnen die Rede ist.¹⁷⁾ Wäre das die Absicht des Dichters gewesen, so hätte er sie - ähnlich wie Goethe in den "Wanderjahren" die Novellen - in den übrigen Text einfügen können.

Die Fiktion, daß es sich bei den Gedichten und Lebensläufen um Schöpfungen "des Schülers und Studenten" Josef Knecht handelt, erweist sich bei näherem Zusehen als nicht haltbar. Hier kann man Anni Carlsson nicht beipflichten, nach deren Ansicht hier "das Jugendentlitz Knechts" festgehalten ist.¹⁸⁾ Die Gedichte und die Lebensläufe passen dem Umfang und der Tiefe ihrer Erkenntnisse nach nicht zu dieser Lebensstufe Knechts. In ihnen werden viel mehr Entwicklungen und Erfahrungen sichtbar, die Knecht erst viel später gemacht hat. Betrachten wir nur das Gedicht "Der letzte Glasperlenspieler" (VI, 548) Das Erlebnis der

Geschichtlichkeit Kastaliens, das sich hierin ausspricht, ist erst das Ergebnis der Begegnung mit Pater Jacobus, das zeitlich später datiert wird als die Entstehungszeit der Gedichte. Die Bemerkung Anni Carlssons, daß die Gestalten der Lebensläufe "erst ein Erdenleben in der ganzen strotzenden Fülle menschlicher Erfahrung auskosten, ehe sie zum verklärten Einsichtigen... hinaufwachsen",¹⁹⁾ weist darauf hin, daß hier Erfahrungen gestaltet worden sind, die Knecht nie gemacht hat, von denen er keine Ahnung, höchstens eine sehr blasse Vorstellung haben kann. Diese Widersprüche in der Fiktion sind eine Stütze für meine These, daß die "hinterlassenen Schriften" nicht allein aus technischen Erwägungen an der ihnen zugewiesenen Stelle, d.h. am Ende des gesamten Werkes, stehen, sondern daß diese Anordnung aus innerer Notwendigkeit erfolgt ist. Der Dichter wendet hiermit wieder das Prinzip an, das Erzählte selbst zu interpretieren. Die Tatsache, daß das hier nicht in abstrakter, dozierender Form geschieht, wie etwa im "Steppenwolf" durch den Traktat, sondern mit Hilfe einiger kleinerer selbständiger Erzählungen, gibt dem "Glasperlenspiel" seinen besonderen Reiz. Es erweist sich jedoch, daß diese Tendenz, das Erzählte zu erklären und zu deuten, stärker ist als die künstlerische Fügung. Die Fiktion, durch die die Gedichte und Lebensläufe an das übrige Werk gebunden sind, ist nicht bis ins letzte durchgestaltet worden.

"Der Regermacher" bezieht sich unmittelbar auf das Ende der Lebensbeschreibung Josef Knechts und deutet seinen Tod als einen Opfertod im Dienst an der Menschheit und am Geist. Der Regermacher Knecht opfert sich hier, um die gestörte Ordnung wiederherzustellen, und gibt dabei gleichzeitig den Funken des Geistes an seinen Sohn Turu weiter. Ebenso aber setzt sich der ehemalige Glasperlenspielmeister mit seiner ganzen Person ein in seinen Dienst, jungen Menschen den Weg zum Selbst und zur Synthese von Geist und Leben zu weisen. Durch seinen Tod gibt er ein Zeugnis für die Macht der Idee, die ihn erfüllt. Dadurch wird Tito erweckt und auf den Weg gesetzt.
x in der Form der Legende

der Selbstverdingung gewiesen, der nach dem Vorbilde Knechts auch ein Weg zur Versöhnung von Geist und Leben sein muß.

Im Lebenslauf des Beichtvaters Josephus Tanulus wird dieser auf der Flucht vor seiner Aufgabe zusammengeführt mit dem Beichtvater Dion Pugil, der ebenfalls an seinem Tun verzweifelt war und sich auf den Weg zu dem anderen Beichtvater gemacht hatte. Diese Begegnung führt Dion zu innerer Einklehr und zur Erkenntnis: "Die Verzweiflung schickt Gott uns nicht, um uns zu töten, er schickt sie uns, um neues Leben in uns zu erwecken." (VI, 641) Er kehrt zurück zu seiner Aufgabe und nimmt Josephus zu sich in den Dienst. In ähnlicher Weise aber war auch Knecht bei seinem Aufbruch aus Kastalien nur aus einer Bindung in eine andere übergetreten. Jeder Aufbruch aus einer unerträglich gewordenen Situation muß den Menschen wieder in neue Bindung, in neuen Dienst führen, wenn er seiner Aufgabe als Mensch gerecht werden will. Letzten Endes ist jedoch auch der neue Dienst nichts anderes als eine Fortsetzung des alten. Diese Überzeugung, die schon aus dem Lebenslauf Knechts spricht, wird hier in dem Lebenslauf des Beichtvaters noch einmal hervorgehoben.

Im "Indischen Lebenslauf" wird die tiefste Weltdeutung des ganzen Werkes gegeben. ^{x)} Diese Anschauung, die aus den indischen Veden stammt, wurde durch Schopenhauer in die abendländische Philosophie aufgenommen. ²⁰⁾ Hesse berichtet an verschiedenen Stellen vom Studium der Schopenhauerschen und der indischen Philosophie. ²¹⁾ Dem ersten Niederschlag fanden diese Anschauungen in "Siddhartha". Hier im "Indischen Lebenslauf" sind diese philosophischen Ideen nun abermals in einem dichterischen Bild gestaltet worden.

"Spiel und Schein war es, Schaum und Traum, Maya war es, das ganze schöne und grausige, entzückende und verzweifelte Bilderspiel des Lebens." (VI, 683)

Mit dieser Einsicht ist Dasa (ind.-Knecht) ²²⁾ auf eine

x) Das ganze Leben erweist sich als Maya, als Traum.

Stufe gelangt, die schon der Steppenwolf erstrebt aber noch nicht erreicht hatte: er steht über der Zerrissenheit des Lebens, da für ihn der Schleier der Maya durchsichtig geworden ist. Das Gesetz der ewigen Wiedergeburt ist jedoch nicht zu durchbrechen. "Es gab kein Auslöschen, es nahm kein Ende." (VI, 684) Doch es erfaßt ihn eine Ahnung, daß es keinen Weg gibt, sich dem Ewigen, der Erlösung, dem Nichtsein, dem Nirwana²³⁾ zu nähern: den Weg des Dienens.

"Es war besser als zu sitzen und sich Methoden der Selbsttötung auszudenken, es war ja überhaupt Gehorchen und Dienen weit leichter und besser, weit unschuldiger und bekönnlicher als Herrschen und Verantworten." (VI, 685).

Daher kehrt Dasa zurück zu dem Yogin als dessen Schüler, und dieser nimmt ihn "in Zucht und Dienst". (VI, 685) Er begibt sich also ebenso in den Dienst wie es der Beichtvater Josephus getan hatte und der Regenschmacher Knecht, der seinen Dienst am Geist und an der Gemeinschaft sogar mit seinem Opfertode besiegelte.

So wird in allen drei Lebensläufen die Parallele zu Knechts Leben gezogen. Sie bilden Variationen auf das eine große Thema, das "Gesetz vom Dienen". Auch die anderen Probleme des Knechtschen Lebenslaufes werden noch einmal aufgenommen. In allen drei Lebensläufen spielen Erweckungen eine Rolle, und überall geht es zugleich um das Lehrer-Schüler-Verhältnis, um die Weitergabe des Geistes und der Aufgabe, ihn weiterzutragen und zu pflegen. Knecht überträgt Turu sein Amt, Dion dem Josephus, Dasa wird Schüler des Yogin. Damit werden die Ideen, um die es dem Dichter geht, hier nochmals so hervorgehoben, daß der Leser sie auf keinen Fall übersehen kann. Zugleich wird in den Lebensläufen die Weltdeutung des übrigen "Glasperlenspiels" noch erweitert. Von den meisten Interpreten wird immer nur die Bilderfülle und die Schönheit der Sprache in diesen drei Erzählungen hervorgehoben; nur wenige sehen auf diese Seite der Lebensläufe. Auf den philosophischen Gehalt des "Indischen Lebenslaufes" wurde bereits hingewiesen. Im Lebenslauf des Beichtvaters finden sich Ge-

sprüche, die wiederum Abhandlungen sehr nahe kommen, zum Beispiel das Gespräch Dions mit Josephus über den Glauben, (VI, 630-635) während in Regenmacherlebenslauf die Mutterwelt mit ihren hintergründigen Mächten gestaltet ist. Damit werden hier zwei Probleme behandelt, die im Verlauf des übrigen Werkes etwas zu kurz gekommen waren, da sie im kastalischen Leben keinen Platz hatten, der christliche Glaube und die naturhafte Triebwelt.

Auch in den Gedichten wird der ganze Problemgehalt der kastalischen Welt und des Knechtschen Lebens noch einmal behandelt und variiert, wobei diese Form der Darbietung die Möglichkeit zu freier Hervorhebung und Abwandlung dessen gibt, was dem Dichter wichtig erscheint. "Man kann die Kunstform seines Romans mit der eines musikalischen Variationswerks vergleichen: erst das Thema, dann die Variationen und dazwischen ein lyrisches Intermezzo." 24)

Im "Glasperlenspiel" findet sich kein Ereignis, das nicht in allen Einzelheiten in seiner Bedeutung für den Fortgang des Geschehens erläutert wird. Überall wird das, was an Handlung dargestellt ist, zum Anlaß genommen, um daran die Weltanschauung des Autors zu exemplifizieren, überall wird ausdrücklich darauf hingewiesen, wie hier das Lebensgesetz von Polarität und Einheit zum Ausdruck kommt. Das achte Kapitel trägt den Titel "Die beiden Pole", und in seinem großen Gespräch mit Designori erklärt Knecht diesem die Bedeutung, die ihre Begegnung für ihn hat:

"Vor allem bedeutet sie mir einen Anruf, ein Entgegenkommen, sie öffnet mir einen Weg zu eurer Welt, sie stellt mich von neuem vor das alte Problem einer
c. Synthese zwischen euch und uns." (VI, 411)

An anderer Stelle wird von der Freundschaft Knechts mit Tegularius berichtet. Das geschieht wohl vor allem zu dem Zweck, um ein Beispiel zu geben für die Gefahr, die Kastalien von dieser Seite her droht. Es wird ganz ausdrücklich die Frage aufgeworfen und diskutiert "was denn nun die Wurzel und was der Sinn dieser vieljährigen Freundschaft gewesen sei". (VI, 365) und die Antwort darauf lautet:

"Tegularius bedeutete für Knecht zugleich die Verkörperung höchster kastalischer Fähigkeiten und das mahnen-
de Vorzeichen für deren Demoralisierung und Untergang." (VI, 368) "Gerade der Fall Tegularius zeigt uns auch ein besonders schönes und lehrreiches Beispiel für die Art, wie Knecht das ihm begegnende Problematische, Schwierige und Krankhafte, ohne ihm auszuweichen, zu bewältigen bemüht war." (VI, 369)

In seinem Aufsatz über "Die Struktur der modernen Dichtung" schreibt Wilhelm Emrich über eine Gruppe von Dichtern, zu denen er auch Hermann Hesse zählt: "Ihre festgehaltenen überlieferten Formen erweisen sich ^{bei} einer genauen Analyse in Wahrheit als völlig verwandelte Formen. Ihre Erzähltechnik etwa arbeitet zwar noch scheinbar mit festen psychologischen und raumzeitlichen Gegebenheiten. Aber diese Gegebenheiten haben ... keine eigene immanente Tiefendimension mehr. Vielmehr wird ihnen ihre tiefere Bedeutsamkeit aufgeprägt durch Reflexion oder durch eine persönliche Empfindungssprache, durch weltanschauliche Erörterungen oder durch eine bewußte, sofort ausdrücklich gedeutete Symbolik, so daß eine eigentümliche Doppelheit zwischen einem durchsichtigen, entleerten Vordergrund und einer ausgesprochenen höheren Bedeutung sichtbar wird." Zum "Glasperlenspiel" sagt er, daß dieser Roman "alle Bedeutungsvarianten des Erzählten ausdrücklich formuliert, so daß der Leser in jedem Augenblick weiß, um was es geht, wodurch aber gerade die Unendlichkeit der Tiefenperspektive zerstört wird." ²⁵⁾ Auf dasselbe Phänomen zielt der kritische Einwand Oskar Seidlins gegen Hesses Alterswerk: "Das Licht ist zu klar, die Luft zu kühl, der Grat zu scharf konturiert. Es ist ein seltsames Phänomen, daß ein Buch, in dessen Zentrum ein Mysterium, das Glasperlenspiel, steht, nicht den geringsten mystischen Schauer herorrufft. Die Bedeutung ist nach außen getrieben, daß nichts Hintergründiges mehr bleibt, daß bei aller Tiefe der Thematik die Tiefendimension im Grunde fehlt." ²⁶⁾ Man kann diese Tatsache bedauern, und man kann dem Dichter daraus einen Vorwurf machen, daß er durch Deutung und Reflexion das poetische Bild immer wieder aufhebt. Dann wird man jedoch dieser Dichtung nicht gerecht; denn hier wird ja keine Gestalt, kein Bild, kein Geschehen um seiner selbst willen dargestellt. Hier dient alles nur der Exemplifizierung einer Welt- und Lebensanschauung, die der Dichter immer wieder darlegen muß, damit seine Dichtung verstanden wird. ^{26a.}

Nicht nur die Abschnitte, die sich schon in ihrer äußeren Form von dem übrigen Werk abheben wie der Traktat im

"Steppenwolf" oder die Einleitung zum "Glasperlenspiel", sind ein Ausdruck dieser Tendenz zum Deuten und Erklären, zum Erörtern und Darlegen philosophischer und weltanschaulicher Gehalte. Wir finden dieselben Elemente auch in den anderen Teilen der Erzählung. Es handelt sich hier um Elemente der traktathaften Grundstruktur des Erzählens bei Hesse.

5. Ansätze zur traktathaften Struktur im Frühwerk

Schon in den Frühwerken zeigen sich Ansätze zu dieser Struktur in immer neuen Abwandlungen. Wenn im "Peter Camenzind" das Leben in dem kleinen Dörfchen Nimikon geschildert wird, so sollen daran Grundzüge des menschlichen Lebens überhaupt sichtbar werden. Schon der kleine Weltschnitt, wie er sich dem Kind in der Umgebung des Dorfes darbietet, enthält das, was in der Welt wesentlich ist. "Alles dieses kann schon eine Kindheit und zur Not auch ein Leben erfüllen. Denn alles dieses redet laut und ungebrochen die Sprache Gottes." (I, 227) Die kleine Welt des Dorfes wird als "ein kleines Abbild der großen Welt" bezeichnet. (I, 222) Das Besondere wird damit zum Beispiel des Allgemeinen.

Das ist zwar ein Merkmal fast jeder wirklichen Dichtung; bei Hermann Hesse ist jedoch bemerkenswert, daß er diese Sinnbildlichkeit seiner dargestellten Welt immer wieder bewußt betont und dieser damit ihren reinen Symbolcharakter nimmt. Das Erzählte wird einer bestimmten Tendenz untergeordnet, in eine ganz bestimmte Perspektive gebracht. Hier im "Camenzind" ist das noch kaum zu spüren; es bildet hier nicht die bestimmende Grundstruktur wie in späteren Werken, doch die ersten Ansätze dazu sind hier bereits vorhanden. Dazu gehört, daß der Erzähler nicht bei den Dingen verweilen kann. Sie geben ihm Anlaß zu Reflexionen über die Menschen im allgemeinen und über sein eigenes Leben. So erzählt er zum Beispiel von seinen Lieblingen, den Wolken: "Sie sind das ewige Sinnbild..." (I, 250) Am Ende löst diese Betrachtung eine metaphorische Deutung seines eigenen Lebens aus:

"Ich war ein unwissendes Kind und liebte sie, schaute sie an und wußte nicht, daß auch ich als eine Wolke durchs Leben gehen würde - wandernd, überall fremd, schwebend zwischen Zeit und Ewigkeit." (I, 250)

Wie sehr hinter dieser Erzählweise, die alles möglichst deutlich und bewußt ausspricht und jedes Geschehen so-
gleich in seiner Bedeutung beleuchtet, eine Wirkungs-
tendenz des Dichters steht, kommt an einer Stelle sehr
deutlich zum Ausdruck. Im Verlaufe seiner Reflexionen
über Franziskus von Assisi wendet sich der Erzähler
direkt an seine Leser:

"Es ist nichts Adligeres und nichts Beglückenderes
in der Welt, als eine wortelose, stetige, leiden-
schaftslose Liebe, und ich wünsche nichts herzlicher,
als daß von denen, die meine Worte lesen, einige oder
auch nur zwei oder einer diese reine und selige
Kunst durch meinen Antrieb zu lernen beginnen möchte."
(I, 510/11)

Hier will der Erzähler Lehrer und Führer sein ungeachtet
der späteren Ablehnung dieser Attribute in seinen Brie-
fen. Wenn er sich auch dagegen wehrt und diese Absicht
nirgends mehr so deutlich ausspricht, so ist doch die
Tendenz dazu in allen seinen Werken spürbar.

Zum Schluß der Erzählung wird das Erzählte noch einmal
in einem zusammenfassenden Rückblick gedeutet, und es
zeigt sich dabei, daß der Lebensweg Camenzinds sich nur
äußerlich von dems einer Mitmenschen im heimatlichen
Dorf unterscheidet. In Wirklichkeit war auch in ihm immer
der Geist Nimikons wirksam. Seine "paar Zickzackflüge
im Reich des Geistes und der sogenannten Bildung" ver-
gleicht er mit den närrischen Spielereien seines Onkels,
von denen zu Beginn die Rede war. (I, 370) Dadurch wird
der dargestellte Lebensweg in den größeren Rahmen einge-
fügt, der unverändert geblieben ist. Dieser Rückblick
ist als eine Reflexion über das bisher Erzählte ein
erster Vorläufer der späteren traktathaften Erörterungen.
Von all den Elementen, die dort auftreten, zeigt er nur
das eine: er erörtert und deutet das, was sich in der
übrigen Erzählung vollzogen hat. Von einer Traktatstruk-
tur kann man hier noch nicht sprechen; doch es läßt sich
wohl erkennen, daß hier die ersten Andeutungen dieser
späteren Grundstruktur des Hesseschen Erzählens sichtbar
machen werden.

Mehr oder weniger deutlich weisen auch in der Erzählung "Unterm Rad" einige Abschnitte und Elemente auf diese Struktur hin. Auch hier können wir das alles wie schon in "Peter Camenzind" nur in den allerersten Anfängen beobachten. Einmal wird der Besuch Hans Giebenraths beim Stadtpfarrer zum Anlaß genommen, um einige allgemeine Bemerkungen über die theologischen Richtungen der Zeit und über die Theologie als Kunst und als Wissenschaft zu machen. (I,411) Diese Reflexionen knüpfen an eine Nebenfigur der Erzählung an und werden an dieser Stelle eingefügt, ohne daß eine innere Notwendigkeit bestünde oder daß das für die Erzählung eine größere Bedeutung hätte. Da es sich nur um wenige Sätze handelt, wird der Gang der Erzählung dadurch kaum merklich unterbrochen. Meines Erachtens bilden jedoch derartige, etwas isoliert dastehende allgemeine Bemerkungen gleichsam die Kristallisationskerne für die späteren umfangreichen Einfügungen theoretischer Gedankengänge in den Gang der Erzählung. Hier wird nur eine Nebenfigur in einen größeren Rahmen gestellt; an anderer Stelle wird in allgemeinen Anmerkungen über die Lehrer in ironisch-sarkastischer Weise deren Auffassung von der Aufgabe der Erziehung gegeißelt. Damit wird hier das zentrale Thema dieser Erzählung berührt. Der Einzelfall Hans Giebenraths wird von hier nur als ein Exempel für eine viel allgemeinere Situation, für die Tragik der ganzen Jugend gesehen, die solchen Auffassungen ausgesetzt ist. Hier erfährt die Erzählung durch das Abschweifen ins Allgemeine eine Erweiterung, in der vor allem von der Tendenz des Ganzen etwas sichtbar wird.

Auch hier handelt es sich wieder nur um allgemeine Bemerkungen, die ganz im Rahmen des üblichen Erzählens bleiben und doch Ansätze bilden, von denen aus später die großen deutenden, ins Zeitkritische und Weltanschauliche ausgeweiteten Abschnitte hervorgehen können.

Am auffälligsten ist jedoch eine dritte Erscheinung, die in diesen Zusammenhang gehört: immer wieder wird alles Geschehen in seiner Bedeutung ganz genau beleuchtet und dem Leser ins Bewußtsein gehoben. Als Hermann Heßner im

abendlichen Dornent mit Hans Freundschaft schließt und ihn dabei zu sich heranzieht und küßt, läßt es der Erzähler nicht bei der einfachen Schilderung dieser Szene bewenden, sondern umschreibt sie im nächsten Abschnitt noch einmal aus der deutenden Distanz:

"Ein Erwachsener, welcher die kleine Szene gesehen hätte, hätte vielleicht seine stille Freude an ihr gehabt, an der unbeholfenen, scheuen Zärtlichkeit einer schemhaften Freundschaftserklärung." (I, 446)

Damit wird hier noch einmal genau gesagt, worum es sich hier handelt; um eine Freundschaftserklärung. Zum unmittelbar sichtbaren Bild tritt die deutende Benennung des Vorgangs. An anderer Stelle wird die Verwandlung Hans Giebenraths zunächst nur metaphorisch umschrieben. (I, 511/12) Das, was ihm selbst noch unbewußt bleibt - "Er wußte noch nicht oder ahnte nur, was die Bagnis und süße Qual in ihm bedeutete" (I, 512) - wird für den Leser sofort verdeutlicht und benannt: "Die Lust aber bedeutete den Sieg seiner jungen Liebeskraft." (I, 512)

Immer wieder beobachten wir im Werk Hermann Hesses, daß er die Bedeutung des Dargestellten in dieser Weise bewußt macht und hervorhebt. Das, was im "Glasperlen-spiel" später so ausgeprägt ist, hat hier bereits seine Wurzel. Hesse erklärt oftmals direkt, warum er dies oder jenes erzählt. Nachdem er Giebenraths Seele mit einem entgipfelten Baum verglichen und darüber gesagt hat: "Die Wurzelsprossen geilen saftig und eilig auf, aber es ist ein Scheinleben und es wird nie wieder ein rechter Baum daraus;" heißt es weiter: "Auch Hans Giebenrath erging es so, und darum ist es notwendig, ihm auf seinen Traumwegen im Kinderlande ein wenig zu folgen." (I, 495) Hier wird damit in erster Linie der funktionale Zusammenhang einzelner Teile der Erzählung verdeutlicht. Es liegt jedoch in dieser Bemerkung auch ein deutendes Element.

Betrachtet man auch die zwei folgenden Werke auf diese Strukturelemente hin, so kann man dort ganz ähnliches feststellen. Der Roman "Gertrud" beginnt mit Reflexionen des Erzählers, in denen er Rückschau hält auf sein Leben und dabei Betrachtungen anstellt über das Wesen der Musik,

die für sein Leben von so großer Bedeutung war.

"Es braucht nicht Beethoven oder Bach zu sein: - daß überhaupt Musik in der Welt ist, daß ein Mensch zuzeiten bis ins Herz von Takten bewegt und von Harmonien durchflutet werden kann, das hat für mich immer wieder einen tiefen Trost und eine Rechtfertigung alles Lebens bedeutet." (II,10)

In enthusiastischen Worten wird die Wirkung der Musik auf den Menschen geschildert und dann die Frage aufgeworfen:

"Ach, und wie kann denn das Leben so wirr und verstimmt und verlogen sein, wie kann nur Lüge, Bosheit, Neid und Haß unter Menschen sein, da doch jedes kleinste Lied und jede bescheidenste Musik so deutlich predigt, daß Reinheit, Harmonie und brüderliches Spiel klargestimmter Töne den Himmel öffnet!" (II,11)

Der Erzähler weiß darauf keine Antwort zu geben. Zwischen seiner stark romantisch gefärbten Kunstanschauung und der Wirklichkeit des Lebens klappt ein Abgrund, den er nicht zu überwinden vermag.

Am Ende werden diese Gedankengänge noch einmal aufgenommen. Hier wird in zusammenfassenden Reflexionen das Fazit der Erzählung gezogen und in deutender und belehrender Weise hingewiesen auf die Fehler, die die Menschen, von denen erzählt wurde, gemacht haben. Darüber hinaus werden hier aus dem Beispiel des Erzählten allgemeine Einsichten über das Leben gewonnen, das sich als launisch und grausam erwiesen hat. Gleichzeitig aber werden die Möglichkeiten hervorgehoben, sich durch Güte und Vernunft über den Zufall, die Natur und das Schicksal zu erheben und in der Kunst unvergängliche Werke zu schaffen.

"Es gab in der Natur keine Güte und Vernunft. Aber es gibt Güte und Vernunft in uns, in uns Menschen, mit denen der Zufall spielt, und wir können stärker sein als die Natur und das Schicksal." (II,191)

So wird hier am Ende eine Anschauung verkündet, die dem Erzählten eine exemplarische Bedeutung verleihen soll. Der Leser wird belehrt, auf welche Weise das Leben dem Menschen Möglichkeiten zur Verwirklichung seiner menschlichen Aufgaben, seiner Wünsche und Träume offen läßt. Darin liegen auch hier Ansätze eines traktathaften Strebens, dem Leser Belehrung und Weltdeutung expressis verbis zu geben. Diese Bemerkungen am Schluß erscheinen jedoch der

übrigen Erzählung aufgepfropft und ohne rechte innere Beziehung zu ihr. Das Geschehen des Romans endet ja durchaus nicht in derartiger Harmonie, sondern in greller Dissonanz mit dem Selbstmord Heinrich Moths, der keine höhere Deutung zuläßt. Hier ist keine Überwindung des Schicksals zu spüren und auch von einem Trost durch die Kunst kann hier keine Rede sein. So besteht hier zwischen dem Erzählten und der Theorie, die sich daran anschließt, ein Gegensatz, der unaufgelöst bleibt. In seinem Streben, seiner Erzählung einen größeren Hintergrund zu geben, geht Hesse über die Möglichkeiten hinaus, die die Erzählung selbst eröffnet. Hier wird der lehrhafte Zug, der ein wesentliches Element der Traktatstruktur des späteren Werkes ist, bereits schon deutlich. Da jedoch Geschehen und Theorie nicht übereinstimmen, fehlt diesem Werk die einheitliche Struktur, ebenso wie dem vorhergehenden "Unterm Rad" und in gewissem Sinne auch noch dem folgenden "Rosshalde". Dort unterbleibt allerdings das Hinzufügen belehrender allgemeiner Gedankengänge fast völlig. In einigen allgemeinen Bemerkungen kann man jedoch auch wieder Vorläufer sehen für die spätere Methode, längere theoretische Erörterungen in die Erzählung einzufügen. Sonst zeigt das Werk wenig von den Erscheinungen, die für das Spätwerk so charakteristisch sind.

Von wichtigen Bestandteilen und Bauelementen einzelner Werke her ergab sich der Zugang zu einer Grundstruktur des Hesseschen Erzählens, die ich im Anschluß an den "Traktat vom Steppenwolf" als traktathaft bezeichnet habe. Diese Grundstruktur bestimmt in vielfältiger Ausprägung und Abwandlung seit dem "Demian" das gesamte Werk und ist in Ansätzen bereits im Frühwerk zu erkennen. Es handelt sich hierbei darum, daß das erzählte Geschehen nicht allein für sich steht und aus sich heraus wirkt, sondern daß traktathafte Abschnitte und philosophisch-weltanschauliche Gespräche so in die Erzählungen eingefügt sind, daß sie das Geschehen in ganz bestimmtem Sinne interpretieren und lenken. Dadurch werden bestimmte Ideen und Anschauungen

sichtbar gemacht und geradezu überdeutlich hervorgehoben. Damit verbunden ist eine nur an wenigen Stellen ausgesprochene Tendenz, diese Anschauungen auch für den Leser wirksam werden zu lassen. Hier tritt der Ethiker Hesse hervor. Er hat es zwar immer wieder abgelehnt, Führer oder Lehrer zu sein.²⁷⁾ Soweit sich das auf irgendein festes Dogma bezieht, hat er damit wohl auch recht. In den traktathaften Strukturelementen seines Erzählens kommt jedoch immer wieder die Tendenz zum Ausdruck, Beispiele darzustellen, dem Leser den Weg zu weisen, der nach seiner Auffassung der einzige Weg des Menschen sein kann, den Weg zu sich selbst, der eine Versöhnung der Gegensätze, eine Aufhebung der Spannungen bringen soll.

Schon im "Peter Camenzind" hat er an einer Stelle ausgesprochen, daß er sich wünscht, daß der Leser durch seinen Antrieb zu einer bestimmten Haltung der Welt und den Menschen gegenüber gelangen möchte. (I, 311) In einem "Notizblatt von einer Reise" berichtet er, wie ihm bei einer Vorlesung aus seinen Werken die Gedanken kamen:

"'Vielleicht sitzt in diesem Saal irgendein Mensch, vielleicht sogar zwei, und diesem Menschen ist es bestimmt, in dieser Abendstunde verwundet und vom Schicksal angerufen zu werden durch irgendein einzelnes Wort, das für ihn Anruf und Mahnung wird, das für ihn nicht mehr Unterhaltung, Literatur und Bildungsangelegenheit ist, sondern unmittelbar in ihn hineinfällt, ihm Schmerzen und Freuden bereitet und für eine Weile neuen Antrieb in das Werden und Kämpfen seiner Seele bringt.' So dachte ich und las meine Gedichte vor, nicht als seien es Gedichte und seien mein Werk, sondern als wären es Angeln, die ich auswürfe, um damit Menschen zu ködern. Und während ich angespannt und feierlich diese Gedichte ablas, nur das Geistige und Mahnende darin betonend, saß in mir ein Zweiter, lächelnd, und sah der Handlung zu, mit etwas Spott, mit etwas Mitleid, freundlich duldend." (III, 956)

Wenn auch in dem Nachsatz das zuvor Gesagte wieder etwas relativiert wird, so zeigt diese Notiz doch, daß Hesse zumindest zeitweise durch sein Werk auf andere wirken, sie wecken und mahnen und für seine Gedanken gewinnen möchte. Wenn er sich dabei immer nur an einzelne Ausnahmestellen richtet, so geht das zurück auf seine Anschauung vom Menschen, wie wir sie im "Traktat vom Steppenwolf"

niedergelegt finden und wie sie besonders im "Demian" zum Ausdruck kommt. Aber auch in "Glasperlenspiel" zeigt sie sich dort, wo Knecht Kastalien verläßt, um zum Erzieher eines einzelnen zu werden. Die Skepsis, mit der er dabei seinem eigenen Tun zuschaut, entspricht ebenfalls seinem Bild vom Menschen, der nur in wenigen Ausnahmexemplaren wirklich "Mensch" ist, wirklich zur "Menschwerdung" gelangt.

Derartige ausdrückliche Hinweise auf seine Tendenz, durch sein Werk zu wirken und zu mahnen, finden wir in seinem Werk jedoch sehr selten. Dagegen kommt diese Tendenz in anderer Weise immer wieder zum Ausdruck. Während im Erzählen üblicherweise von den drei Momenten menschlichen Sprechens - Ausdruck, Wirkung, Darstellung - 28) das Darstellungsmoment im Vordergrund steht, tritt dieses bei Hesse immer wieder zurück zugunsten eines sehr ausgeprägten Wirkungsmoments, das als ein Hauptbestandteil der traktathaften Struktur angesehen werden kann. Es geht ihm darum, bestimmte Ideen und Anschauungen so deutlich wie nur möglich sichtbar zu machen. Dazu genügt das dichterische Bild nicht; als interpretierende Ergänzung treten ausdrückliche Erklärungen, Deutungen und Reflexionen hinzu, und so entsteht eine dialektische Erzählweise. Durch die Distanzierung von der unmittelbaren Darstellung des Geschehens wird dieses zum Beispiel für die dargelegten Anschauungen erhoben. 29)

Das gesamte Geschehen ist jeweils auf die zugrundeliegende Problemstellung hin reduziert und funktional gestrafft. Es wird keine Weltfülle dargestellt; alles Erzählte dient der Exemplifizierung der Hesseschen Welt- und Lebensauffassung. Das zeigt sich auch an den Personen der Werke. Diese sind ebenso wie ihre Umwelt weitgehend stilisiert, es mangelt ihnen an plastischer Anschaulichkeit. Ihr ganzes Tun und Denken bewegt sich um wenige Ideen und Probleme; es wird nur das an sie herangetragen, was für die Problemstellung von Bedeutung sein kann. Alles scheinbare Abschweifen oder Fabulieren wird seit dem "Demian" nachträglich mit hineingenommen in die

aufgeworfene Problematik, so daß die Erzählungen eine strenge Funktionalität zeigen. Auch vor mancherlei Unwahrscheinlichkeiten scheut der Erzähler nicht zurück, wenn es darum geht, die Anschauungen, die er darstellen will, deutlich zu machen, die Probleme exakt zu formulieren. Hierher gehören vor allem die Gespräche zwischen dem Steppenwolf und Hermine, Klein und Teresina sowie manche Äußerungen Goldmunds zu Beginn der Erzählung, wo er noch fast ein Kind ist und doch schon so bewußt redet.

Neben diesen deutenden und erklärenden Erzählstrukturen stehen die Wiederholungen und Variationen als beschwörende und suggestive Elemente, die in gleicher Richtung zielen, auf den Leser im Sinne der zugrundeliegenden Anschauungen zu wirken. Sie fordern den Menschen auf, er selbst zu werden. Das Geschehen der Erzählungen zeigt beispielhaft solches Selbstwerden.³⁰⁾

Hier zeigt sich ein Zusammenhang mit dem Erzähltelos der "Seelenbiographie". Während diese darauf zielt, die seelische Entwicklung sichtbar zu machen, ist es das Merkmal der traktathaften Grundstruktur, auf das Beispielhafte dieser Seelenentwicklung hinzuweisen, die ganze Bedeutung der Innenwelt noch einmal ausdrücklich hervorzuheben, um auf diese Weise den Leser zu veranlassen, das erzählte Geschehen als Vorbild für sein eigenes Leben zu nehmen, ähnlich wie es die protestantischen Traktate getan haben. Mit der Säkularisierung und Verwendung des Traktats oder traktathafter Elemente im Rahmen einer Dichtung erhält das gesamte Werk, das davon betroffen ist, einen traktathaften Charakter, eine traktathafte Struktur. Es dient letztlich der Verkündung der Hesseschen Welt- und Lebensanschauung, die in jedem Werk auf eine bestimmte Situation angewandt wird.

III

Legendenhaftes Erzählen

1. Die indische Legende "Siddhartha"

Einen besonderen Platz in Hesses Werk nimmt die Erzählung "Siddhartha" ein, die er selbst im Untertitel als "eine indische Dichtung" bezeichnet. Hierin wird von dem Brahmanensohn Siddhartha erzählt, der sein Vaterhaus verläßt, weil die ganze Weisheit der Brahmanen seinen Durst nach dem "Einen und Einzigen" (III,620) nicht zu stillen vermag. Aber weder bei den frommen Büssern, denen er sich anschließt, noch in der Lehre Buddhas findet er das, was er sucht. Er erkennt zwar in Buddha einen Vollkommenen und Heiligen, der "die Erlösung vom Tode gefunden" hat; aber gleichzeitig muß er erkennen: "keinem wird Erlösung zuteil durch Lehre", (III,643) und so setzt er seine Wanderschaft fort,

"nicht um eine andere, eine bessere Lehre zu suchen, denn ich weiß, es gibt keine, sondern um alle Lehren und alle Lehrer zu verlassen und allein mein Ziel zu erreichen oder zu sterben." (III,643)

Er will ganz er selbst werden und versucht daher, "sein Leben neu und völlig von vorn" zu beginnen. (III,648) Nun gibt er sich ganz dem Leben hin, wird der Geliebte der Kurtisane Kamala, wird Kaufmann, wird reich und wohlhabend und nimmt doch all dieses Treiben nicht ernst, wie es die anderen Menschen, die "Kindermenschen" tun. Doch allmählich wird auch er von dieser Welt mehr und mehr eingefangen. Er verliert seine Unabhängigkeit dem Welttreiben gegenüber und als ihm das eines Tages zum Bewußtsein kommt, reißt er sich los und nimmt Abschied davon. Wieder ist er unterwegs und gelangt an einen Fluß, wo ihn der Wunsch ergreift, in seinem Wasser unterzugehen, sich auszulöschen. Wie durch ein Wunder geht ihm da plötzlich die Torheit seines Tuns auf, das ihn nicht aus dem Kreislauf der Dinge befreien würde. Der Gedanke an das heilige Om, das Vollkommene, das Vollendete, ruft eine neue Verwandlung in ihm hervor. In geheimnisvoller Weise beginnt der Fluß ihn anzuziehen, Sinnbild und Gleichnis für ihn zu sein,

und der alte Fährmann Vasudeva lehrt ihn, der Stimme des Flusses zu lauschen. Ein letzter Welttrieb, die Liebe zu seinem Sohn, nimmt ihn noch einmal eine Zeitlang gefangen, doch er überwindet ihn und gibt sich immer mehr dem Lauschen auf die Stimme des Flusses hin. Dieser ist ihm ein Sinnbild für den "Fluß des Geschehens"; er hört "die Musik des Lebens", und er wird von der "Heiterkeit des Wissens, dem kein Wille mehr entgegensteht" erfüllt. (III, 721) Er spürt die Einheit allen Seins, er hat die Vollendung erreicht. Hier mündet sein Weg, der ihn über viele Stufen geführt hat, im großen "Strom des Lebens", in der Einheit, hier findet er Ruhe und Erlösung, und er erkennt:

"Zeit ist nicht wirklich...und wenn Zeit nicht wirklich ist, so ist die Spanne, die zwischen Welt und Ewigkeit, zwischen Leid und Seligkeit, zwischen Böse und Gut zu liegen scheint, auch eine Täuschung." (III, 725)

Noch einmal begegnet er seinem Freunde Govinda und belehrt ihn:

"Die Welt, Freund Govinda, ist nicht vollkommen, oder auf einem langsamen Wege zur Vollkommenheit begriffen: nein, sie ist in jedem Augenblick vollkommen...Es gibt in der tiefen Meditation die Möglichkeit, die Zeit aufzuheben, alles gewesene, seiende und sein werdende Leben als gleichzeitig zu sehen, und da ist alles gut, alles vollkommen, alles ist Brahman. Darum scheint mir das, was ist, gut." (III, 726)

Und er spricht zu ihm von Vasudeva:

"Er war ein sehr einfacher Mensch, Vasudeva, er war kein Denker, aber er wußte das Notwendige, so gut wie Gotama, er war ein Vollkommener, ein Heiliger." (III, 724)

Und Govinda erkennt:

"Nie mehr, seit unser erhabener Gotama in Nirvana einging, nie mehr habe ich einen Menschen angetroffen, von dem ich fühlte: dies ist ein Heiliger! Einzig ihn, diesen Siddhartha, habe ich so gefunden." (III, 730)

Siddhartha ist also in den Augen seines Freundes zum "Heiligen" geworden, indem er "Vollkommenheit" und "Vollendung" erreicht hat.

Als Erzählungen vom Leben besonderer, vorbildlicher Menschen, die auf Grund ihrer Lebensführung schließlich zur Vollkommenheit gelangt und durch das Zeugnis ihrer

Mitmenschen zu Heiligen erklärt worden sind, kennen wir die mittelalterlichen Legenden, deren geschlossenste Form die Heiligenvita darstellt. Es erhebt sich nun die Frage, ob wir hier im "Siddhartha" etwas Ähnliches vor uns haben. Natürlich können wir nicht erwarten, daß wir bei einem Erzähler wie Hesse, der mit seinem Glauben keiner Konfession oder Religionsgemeinschaft angehört, eine Erzählung im Stil einer mittelalterlichen Legende finden, es sei denn es handelte sich um eine bloße Nachahmung und nicht um eine eigenständige Erzählung. Wollen wir hier bei einem modernen Dichter von einer Legende sprechen, so kann es sich nur darum handeln, daß hier gewisse Elemente und Grundstrukturen auftauchen, die eine Erzählform "Legende" konstituieren, die über jede historische Ausformung hinaus eine Grundform des Erzählens überhaupt darstellt.

André Jolles hat nun, ausgehend vom Beispiel der Heiligenlegende, die kennzeichnenden Merkmale einer solchen Erzählform herausgearbeitet, wobei er jedoch schon darauf hingewiesen hat, daß damit nicht ohne weiteres "die Legende in ihrer Gesamtmöglichkeit umrissen" ist.¹⁾ Die von ihm hervorgehobenen Kennzeichen lassen sich in mehreren Punkten zusammenfassen:

1. Die Legende in ihrer ausgeprägtesten Form ist die Darstellung eines Heiligenlebens, ist eine "vita".
2. Die beherrschende "Geistesbeschäftigung", das bewegende Moment, der Geist, der diese Erzählform beherrscht, der Geist, aus dem heraus sie geboren ist und der zugleich innerhalb der Form wirksam ist, diese Geistesbeschäftigung ist die "imitatio".
3. In der Person der Legende, dem Heiligen, vergegenständlicht sich die Tugend." Er ist eine Gestalt, an der wir etwas, was uns allseitig erstrebenswert erscheint, wahrnehmen, erleben, erkennen und die uns zugleich die Möglichkeit der Betätigung veranschaulicht - kurz er ist im Sinne der Form ein imitabile." ²⁾
4. Obwohl die vita so beschaffen ist, "Daß sie in jeder Hinsicht dem Geschehen im Leben entspricht, d.h. so, daß

sich in ihr das Leben noch einmal vollzieht," 3) ist sie doch keine historische Lebensbeschreibung, da hier "unter der Herrschaft einer Geistesbeschäftigung die Vielheit und Mannigfaltigkeit des Seins und des Geschehens sich verdichtet und gestaltet." 4) "Nicht der Zusammenhang des menschlichen Lebens ist ihr wichtig, nur die Augenblicke sind es, in denen das Gute sich vergegenständlicht." 5) "Die Legende kennt das 'Historische' in diesem Sinne gar nicht." 6)

Ohne daß wir uns hier mit der Jolleschen Unterscheidung von "Einfacher Form" und "Gegenwärtiger oder Aktueller Einfacher Form" auseinandersetzen wollen, muß doch bei einer Anwendung dieser Formbeschreibung berücksichtigt werden, daß sie sich auf die "Einfache Form Legende" bezieht, die nach der Auffassung von Jolles ein Phänomen der Sprache darstellt. Seine Bestimmung der Einfachen Form Legende kann uns daher nicht mehr als einen in allen Vergegenwärtigungen der Legende gleichbleibenden Kern geben. Die Heiligenvita, an deren Beispiel diese Formbestimmung gewonnen ist, stellt nur eine "Besonderung" der Einfachen Form Legende dar. Jolles hat bereits selbst darauf hingewiesen, daß die "Moderne" Legende sich um den Sportsmann rankt und daß daher an Stelle des Wunders Rekord und sportliche Höchstleistung treten, an Stelle der Tugend Kraft und Ausdauer. 7) Der Herausgeber der zweiten Auflage hat in einer Arbeit auf Zusammenhänge zwischen der Einfachen Form Legende und den französischen Livres des faits hingewiesen. 8) Selbst wenn wir einer Ausweitung wie sie Jolles bis hin zur Sportvita vorgenommen hat, - es geht ihm hier ja weniger um die Legende als Ganzes als um die ihr zugrunde liegende Geistesbeschäftigung, die imitatio - nicht ganz zustimmen wollen, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß die Einfache Form Legende in verschiedenen Kunstformen verschiedene Vergegenwärtigungen gefunden haben kann.

Die Jollessche Formbeschreibung ist nun von verschiedenen Seiten angegriffen worden, wobei vor allem immer wieder kritisiert wurde, daß das religiöse Element der

Legende von Jolles außer acht gelassen worden sei. Es soll daher im Laufe der weiteren Untersuchung noch die Frage erörtert werden, ob eine Erweiterung der Formbeschreibung in dieser Richtung notwendig ist. Zunächst geht es uns jedoch darum, ob wir es hier bei Hermann Hesses "Siddhartha" mit einer Vergegenwärtigung der einfachen Form Legende, wie sie Jolles beschreibt, zu tun haben.

Betrachtet man diese Erzählung daraufhin, so zeigt es sich, daß ihre Struktur durch eben die hervorgehobenen Punkte entscheidend bestimmt wird. Hier wird der Lebensweg eines Menschen geschildert, der auf der Suche nach der Erlösung ist und am Ende seines Lebens im Erlebnis der Einheit alles Seienden Erfüllung zuteil wird, der zur Vollkommenheit gelangt, der ein Vollendeter und "Heiliger" wird. Die Erzählung läßt also den Weg Siddharthas vom Menschen zum Heiligen sichtbar werden und ist damit eine Lebensbeschreibung, eine vita, analog der christlichen Heiligenvita. Der christliche Heilige hat, wenn er zum Heiligen geworden ist, die Welt überwunden. Auch hier steht am Ende die Überwindung dieser Welt, indem "die Spanne, die zwischen Welt und Ewigkeit zu liegen scheint," (III, 725) als eine Täuschung erkannt wird. Auch das Wunder, das ein charakteristisches Merkmal der christlichen Legende darstellt, fehlt hier nicht, wenn es auch, ebenso wie die Begriffe des Heiligen, der Erlösung und der Überwindung der Welt, hier in einem allgemeineren Sinne gefaßt werden muß. Die überraschende Bewahrung vor dem Selbstmord durch das heilige Om, das in Siddhartha plötzlich erklingt, als er sich in den Fluß sinken lassen will, stellt eine wunderbare Errettung dar, für die es keine rationale Erklärung gibt. Dasselbe gilt für die Stimme des Flusses, der Siddhartha lauscht. Wenn der Fluß plötzlich zu ihm zu sprechen beginnt, so ist das zwar zunächst sinnbildlich zu verstehen. Die Natur öffnet und erschließt sich dem Menschen, der sich ganz an sie hingibt. Dieser Vorgang hat jedoch hier etwas vom Geheimnis eines echten Wunders an sich.

Schließlich findet sich in der Lebensbeschreibung Siddharthas ein Motiv, das zwar nicht zu den wesentlichen Merkmalen der christlichen Legende gehört, das aber dort

doch sehr oft anzutreffen ist: das Motiv der Versuchung des Heiligen. Auch Siddhartha wird, als er bereits am Flusse bei Vasudeva lebt und die Stimme des Flusses zu verstehen beginnt, noch einmal von einem Welttriebe gepackt. Die Liebe zu seinem Sohne, den ihm Kamala hinterlassen hat, ist so stark, daß er sich nicht von ihm trennen kann. "Wohl spürte er, daß diese Liebe, diese blinde Liebe zu seinem Sohn eine Leidenschaft, etwas sehr Menschliches, das sie Sansara sei, eine trübe Quelle, ein dunkles Wasser." (III, 710) Aber er muß diese Leidenschaft erst mit all ihren Schmerzen bis zum bitteren Ende auskosten, bevor auch dieser letzte der Welttriebe in ihm erlischt, bis er diese Versuchung der Welt überwunden hat.

Wie in der christlichen Heiligenlegende, so wird auch hier keine ausführliche und keine historische Lebensdarstellung gegeben. Die einzige historische Gestalt, die die ganze Erzählung in einen bestimmten Raum einordnet, ist die Gestalt Buddhas. Von Siddharthas Leben treten vor allem die Phasen in Erscheinung, in denen es um neue Erkenntnisse und Entscheidungen geht, in denen also der Weg, den Siddhartha einschlägt, bestimmt wird. Dabei vollzieht sich das erzählte Geschehen in einer seltsam geschichtslosen, fast zeitlosen Welt. Die Erzählung beginnt irgendwann und irgendwo in Indien. Auch das kann man nur aus dem Untertitel und den indischen Namen und Begriffen entnehmen. Die häufigste temporale Bestimmung, die auftritt, ist "einst". (III, 622; 251; 633; 676; 722) Eine einzige direkte Zeitangabe ist zu finden: die beiden Jünglinge hatten "gegen drei Jahre bei den Samanas gelebt." (III, 631) Sonst heißt es nur noch an einigen Stellen: "Lange Zeit hatte Siddhartha das Leben der Welt und der Lüste gelebt." (III, 672) "Die Jahre liefen dahin." (III, 672) "Die Jahre gingen hin und keiner zählte sie." (III, 700) Auf diese Weise erhält das Geschehen einen nahezu zeitlosen Charakter, der das Beispielfhafte und Sinnbildliche des Erzählten hervortreten läßt. Es ereignet sich in einem legendären Zeitraum.

In Siddhartha hat das Streben des Menschen nach einem höheren, über das Alltagsleben hinausgehenden Ziel, die Suche nach Wahrheit und Erlösung beispielhafte Gestalt angenommen. Die Unboirrbarkeit seines Suchens, die Ernsthaftigkeit und Entschiedenheit seines Lebens in all seinen Phasen machen ihn zu einer vorbildlichen Figur, die zur Nachfolge auffordert, unabhängig davon, ob wir sein Ziel als das unsere anerkennen und sein Tun in allen Einzelheiten billigen. Allein die Form seines Lebens, die Entschiedenheit, mit der er jeden eingeschlagenen Weg verfolgt, jeder als richtig anerkannten Erkenntnis nachgeht, die sind es, die Siddhartha zu einem "imitabile" werden lassen. Seine "Tugend" ist diese Entschiedenheit, durch ihr Tätigwerden gelangt er schließlich zur Erlösung.

Der entscheidende Unterschied zum christlichen Heiligen liegt hier darin, daß Siddhartha seinen Weg allein sucht und auch findet. Die Natur, das All selbst öffnet sich hier der liebenden Hingabe an die Dinge, und es bedarf dabei keines Gottes und keines Vermittlers. Aus diesem Grunde aber kann hier der Heilige auch nicht zum Wundertäter werden, da das Entscheidende das eigene innere Erlebnis ist, das nicht übertragen werden kann, etwas, was Siddhartha bereits früh bei der Berührung mit Buddha erkannt und ausgesprochen hatte: "Keinem wird Erlösung zuteil durch Lehre." (III, 643)

Da Siddhartha in seiner Lebensführung als "imitabile" erscheint, wäre es durchaus denkbar, daß das bewegende Moment dieser Erzählung allein die "imitatio" ist, daß diese Dichtung aus ihrem Geist heraus geboren ist. Tatsächlich beherrscht sie ja auch zu einem großen Teil die Erzählung, der vorbildhafte Zug ist nicht zu verkennen. Siddhartha und Govinda folgen den Samanas und bemühen sich nach ihrem Vorbilde, büßende Mönche zu werden. Später folgt Govinda Buddha und seiner Lehre, während Siddhartha allein weiterzieht. Doch auch er findet später, wenn auch in anderer Weise, seinen Meister, als er beim Fährmann Vasudeva bleibt, da er so werden

möchte wie dieser, so still, so ruhig, so vollkommen. Das Beispiel dieses Menschen führt ihn schließlich dazu, nur noch der Stimme in seinem Innern, der Stimme der Natur zu lauschen. Auf diese Weise gelangt er zu sich selbst und damit zur Vollkommenheit.

Bei aller Herausstellung des Beispielhaften und Vorbildlichen der Figur Siddharthas hat den Dichter noch ein anderer Impuls geleitet. Es geht Hermann Hesse hier um letzte Dinge, um den Sinn des Lebens, um eine Deutung der Welt in einem religiös-weltanschaulichen Sinne. In seinem Aufsatz "Mein Glaube" hat er zehn Jahre nach der Entstehung des "Siddhartha" geschrieben:

"Ich habe auch einmal ... den Versuch gemacht, meinen Glauben in einem Buch niederzulegen. Das Buch heißt 'Siddhartha' " 9)

Damit aber erfüllt unsere Erzählung auch die Anforderung, die von verschiedenen Theoretikern der Legende noch vor die von Jolles herausgestellte "imitatio" gesetzt wird. Robert Petsch ¹⁰⁾ sieht als das entscheidende Moment der Legende die "Heiligung", das Hineinwachsen eines Menschen in das Göttliche an. Beides wird durch Siddhartha verwirklicht; und wenn nach Petsch die "Sehnsucht nach der Vollendung" das bewegende Prinzip der Legende überhaupt sein soll, so ist hier damit das Leitmotiv des "Siddhartha" direkt genannt.

Für Josef Dabrock ¹¹⁾ ist das wichtigste Merkmal der Legende, daß sie eine "religiöse Erzählung" ist oder in ihrer modernen Form "religiöse Weltanschauung" zum Ausdruck bringt. Auch danach ist "Siddhartha" als Legende anzusehen, denn hier kommt in sinnbildlicher Weise Hesses Glaube zum Ausdruck.

Die Definition Hellmut Rosenfelds ¹²⁾ "Von einer Legende kann sinnvoller Weise nur da gesprochen werden, wo heilige Personen als Menschen handeln und erleben", ist wohl zu eng und erfaßt nur einen bestimmten Typus der christlichen Legende. Ebenso ist die Behauptung: "Sie (die Legende) lebt allein von der Innerlichkeit des religiösen Glaubens an ihre Helden," zu sehr auf die mittel-

alterliche christliche Legende zugeschnitten und berücksichtigt nicht die modernen Legendendichtungen, deren Merkmale weniger die unmittelbare Glaubwürdigkeit als eine sinnbildliche Bedeutung ist. Schon in der Klassik wurde die Heiligenlegende "zur Weltanschauungs- und Symbollegende." ¹³⁾

Man kann also die Erzählung " als eine "indische Legende bezeichnen; denn sie erfüllt, abgesehen von der zu eng gefaßten Definition Rosenfelds, alle wesentlichen Punkte der Erzählform Legende, sowohl die, die Jolles hervorhebt, als auch die, die Petsch und Dabrock herausstellen.

Hesse hat sich in der Frühzeit seines Schaffens öfter mit hagiographischen Studien beschäftigt. Hugo Ball berichtet, von einer Lektüre des Buches von Sabatier und Bernoulli: "Die Heiligen der Morovinger" und des "Caesarius von Heisterbach", und er weist daraufhin, daß im "Peter Camenzind" die Absicht erwähnt wird, eine "Geschichte der Minoriten" zu schreiben. ¹⁴⁾ Schließlich hat Hesse selbst ein kleines Werk über "Franziskus von Assisi" verfaßt. (1904) In seinen Werken taucht der Begriff der Legende mehrmals auf. Anscheinend hat also das legendarische Erzählen für ihn eine gewisse Bedeutung. Es soll daher geprüft werden, in welchem Sinne der Begriff an den verschiedenen Stellen verwendet wird. Weiterhin soll die Frage erörtert werden, wie weit darüberhinaus das Legendarische auch in anderen Werken eine Rolle spielt. Die Erzählung "Siddhartha" wurde so eingehend besprochen, weil wir hier ^{eine hessische} ~~direkt eine~~ "Legende" vor uns haben. Wenn es gelingt zu zeigen, daß die dabei aufgewiesenen Punkte auch in anderen Werken anzutreffen sind, so können wir das Legendarische als eine weitere Grundform des Hessischen Erzählens ansehen.

Zunächst seien hier die Stellen geprüft, an denen der Begriff "Legende" direkt auftritt. ¹⁵⁾ Die Erzählungen, die im Titel oder in einleitenden Bemerkungen als Legenden bezeichnet werden, sind von recht unterschiedlicher Art. Die "Drei Legenden aus Thebais" und die Legende vom "Ver-

liebten Jüngling enthalten alles, was die mittelalterliche christliche Legende enthielt: sie berichten von frommen auserwählten Personen, von ihren Kämpfen mit dem Bösen und vom wunderbaren Eingreifen Gottes. So erscheinen sie, zumindest äußerlich, als echte Legenden. Trotzdem wird man sie nach unserer Bestimmung kaum als solche bezeichnen können, weil ihnen ein entscheidendes Merkmal fehlt, sie erheben nicht den Anspruch auf Glauben oder auch nur auf symbolische Bedeutung, sondern sind in einer leichten, fabulierenden Weise erzählt und gehen fast ins Märchenhafte über. Vielleicht ist es bezeichnend für sie, daß sie von Hesse in der Ausgabe seiner Werke an die Spitze eines Buches gestellt sind, das den Titel "Fabulierbuch" trägt. Sie sind wohl aus der Freude am bloßen Erzählen entstanden, vielleicht kann man sie als Stilübungen in der Form der Legende ansehen. Es handelt sich bei dieser Gruppe von "Legenden" Hesses wohl um Parodien der Legende, wie wir sie etwa bei Goethe im "Wilhelm Meister" und in Gottfried Kellers "Sieben Legenden" finden.^{15a)}

In anderem Sinne wird der Begriff "Legende" in der Einleitung zu der Erzählung "Die Verhaftung" verwendet, die man wohl am besten als Anekdote bezeichnen kann. Hier wird der Begriff einerseits gegen die "minderwertige Wahrheit" (II, 796) der Historiker, andererseits gegen das Märchen abgesetzt. Das Erzählte soll also nicht historische Wahrheit wiedergeben, beansprucht aber trotzdem mehr Glaubwürdigkeit als die bloße märchenhafte Erfindung. "Legende" meint wohl hier zunächst das, was man sich von einem Menschen oder einer Begebenheit erzählt, und beansprucht dabei, daß das etwas Wesentliches über diese Person oder Begebenheit enthält. Die "historische Wahrheit" gehört ja im Grunde zur "sogenannten Wirklichkeit", die Hesse verachtet und die er zugunsten der "wahren Wirklichkeit" zu überwinden trachtet.¹⁶⁾ Das aber würde bedeuten, daß "Legende" eine Erzählung ist, in der etwas von der "wahren Wirklichkeit" sichtbar wird. Das kommt allerdings in dieser Erzählung nicht zum Ausdruck; die Vorbemerkung weist eigentlich über den Rahmen dieser anekdotischen Erzählung hinaus.

In der "Vorbemerkung" zu "Klingsors letzter Sommer" begegnen wir wiederum dem Begriff "Legende", und hier

meint er wirklich das, was er bereits in der Einleitung zur "Verhaftung" enthielt, ohne daß es diese Erzählung dann verwirklichte? Die "Legende" von Klingsors Leben ist die Erzählung vom Leben eines besonderen Menschen, eines Künstlers, eines Ausnahmemenschen also, der darauf aus ist, die Zeit aufzuheben. Im Kampf gegen die Zeit und die Vergänglichkeit gibt er sich abwechselnd dem Weinrausch und dem Schaffensrausch des Künstlers hin, und es gelingen ihm dabei einzelne Durchblicke auf die "wahre Wirklichkeit", ohne daß er diese jedoch festzuhalten vermag. Der Begriff "Legende" wird jedoch auch hier nicht in dem von uns dargelegten Sinne verwendet.

2. Die Legende vom Glasperlenspielmaler und die Lebensläufe des Anhangs zum "Glasperlenspiel"

Im "Glasperlenspiel" finden wir den Begriff "Legende" noch einmal und zwar wiederum in einem anderen Sinne als bisher. Hier wird jener Teil der Lebensbeschreibung Josef Knechts als "Legende" bezeichnet, der nicht mehr als "Chronik" seines Lebens dargestellt werden kann, da Knecht hier "entwachsen" war "in eine Dimension", die ein gewöhnlicher Kastalier "nur ehrerbietig zu ahnen" vermag.

(VI, 119/120) Das, was man sich darüber erzählt, "was uns über diese Ereignisse zu Ohren gekommen ist," (VI, 480) wird in diesem letzten Kapitel dargestellt. Es zeigen sich damit einerseits Parallelen zu der Erzählung "Die Verhaftung", wo ja die "Legende" auch gegen die historische Wahrheit abgesetzt worden war. Andererseits bestehen aber auch Parallelen zur "Legende" vom Leben Klingsors, denn wie dieser ist auch Knecht ein Ausnahmensch, der damit ringt, wie er den Dienst am Geist am besten zu erfüllen vermag. Die Verwendung des Begriffes "Legende" im "Glasperlenspiel" wäre dann als ein Hinweis zu verstehen, daß es in diesem Abschnitt der Erzählung um die Darstellung des letzten Falsches eines Menschen geht, der sein Leben in den Dienst am Geist als der "wahren Wirklichkeit" gestellt hat.

Bei näherer Betrachtung fällt auf, daß sich die Erzählweise des letzten Kapitels nicht von der der vorher-

gehenden Kapitel unterscheidet. Hier wie dort werden Knechts Reflexionen und Gespräche, seine inneren und ^{Erlebnisse} äußeren in genau der gleichen Weise dargestellt. Die einmal errichtete Fiktion wird hier nicht weiter aufrecht erhalten. Darin sehe ich einen weiteren Hinweis darauf, daß es dem Dichter hier nur darum geht, auf das Besondere, Einmalige, vom kastalischen Standpunkt aus nicht Faßbare im Handeln Josef Knechts aufmerksam zu machen.

Der Begriff "Legende" ist jedoch für das "Glasperlen-
spiel" nicht nur in diesem begrenzten Rahmen von Bedeutung. Mit dem gleichen Recht, mit dem das letzte Kapitel "Legende" genannt wird, könnte man den ganzen "Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht" als Legende bezeichnen.

Das aber soll hiermit geschehen, und es soll nun ge-

zeigt werden, daß sich das auch von der oben vorgenommenen Formbeschreibung der Legende her aufrechterhalten läßt.

Ganz unverkennbar ist das bewegende Moment dieser Lebensbeschreibung die *imitatio* Josef Knecht ist *imitabile* im wahrsten Sinne des Wortes. Entscheidendes darüber wird bereits zu Beginn seiner Lebensbeschreibung gesagt als der Chronist die Gründe darlegt, warum die Chronik vom Leben Knechts am Ende in die Legende übergehen muß - er spricht von einem "Entschweben dieses Lebens in die Legende" (VI,119). Es heißt hier:

"Josef Knecht hat innerhalb der Welt, in der wir, Autor und Leser dieser Aufzeichnungen, leben, das denkbar Höchste erreicht und geleistet, indem er als Magister Ludi Führer und Vorbild der geistig kultivierten und geistig Strebenden war... Hohepriester eines Tempels, der jedem von uns heilig ist. Er hat aber den Bezirk eines Meisters, den Platz in der obersten Spitze unserer Hierarchie, nicht bloß erreicht und innegehabt; er hat ihn durchschritten, er ist ihm entwachsen in eine Dimension, welche wir nur ehrerbietig zu ahnen vermögen, und eben darum scheint es uns vollkommen angemessen und seinem Leben entsprechend, daß auch seine Biographie die üblichen Dimensionen überschritten hat und am Ende in Legende übergegangen ist. Wir nehmen das Wunderbare dieser Tatsache hin und freuen uns des Wunderbaren, ohne allzuviel darandeutend zu wollen." (VI,119)20).

Hier ergeben sich deutliche Parallelen zwischen der christlichen Heiligenvita und der "Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht". Der christliche Heilige vermag es, Wunder zu bewirken, die die Naturgesetzmäßigkeit aufheben, Knecht durchbricht mit dem Verlassen Kastaliens die Gesetze der kastalischen Welt, die hier scheinbar absolute Gültigkeit besaßen. Er wird dadurch zu einer legendären, d.h. dem gewöhnlichen Menschen nicht mehr ganz begreiflichen Gestalt, und er tritt über in einen dem Kastalier unzugänglichen "legendären" Bereich, was dem Chronisten als etwas Wunderbares erscheint. In seinem Handeln wird die Wirkung einer höheren Wirklichkeit sichtbar, für die jede menschliche Lebensordnung nur Stufe auf dem Weg zu höherer Gestaltung bedeutet. Kein menschliches Werk, auch nicht die Provinz des

Geistes, Kastalien, darf den Anspruch erheben, einen Endzustand darzustellen. Derjenige Mensch, dem es gelingt, ein Vollkommener in dieser ~~ID~~ Provinz des Geistes zu werden, stößt damit gleichzeitig über die Grenze dieser Welt hinaus. Es vollzieht sich hier etwas Ähnliches wie mit manchem christlichen Heiligen, der die Sicherheit aufgibt, um in der Unsicherheit zu einer Vollkommenheit zu gelangen. So wie der christliche Heilige ein imitabile ist, der zur Nachfolge auffordert, so wird Josef Knecht "Führer und Vorbild" aller geistig Streben- den genannt. Das Vorbildhafte Knechts liegt in der Unbedingtheit - "Was ich suche ist ...Unbedingtheit"(VI,503) - mit der er seinen Weg geht, immer im Dienste eines höheren Gesetzes. Er geht darin so weit, daß er selbst die Institution, die die Hüterin des Geistes sein will, die kastalische Hierarchie, verläßt, um dem Geist in der von ihm für richtig erkannten Form zu dienen, um als Lehrer und Erzieher eines einzelnen für das lebendige Weiterbestehen des Geistes zu arbeiten.

Damit wird hier wieder, wie überall bei Hesse, der große Einzelmensch als vorbildlich herausgestellt, der seinem "eigenen Sinn" folgt, ohne sich dabei doch subjektiven Strebungen hinzugeben. In seinem Handeln fühlt er sich durchaus einem höheren Gesetz verpflichtet. Es wird ihm jedoch schwer, ja unmöglich, dem Vorsteher der kastalischen Behörde das klar zu machen.

"...ich habe es getan, weil ich mußte, weil es mir aufgetragen ist, weil es meine Bestimmung ist, an die ich glaube und die ich mit gutem Willen auf mich nehme,..."(VI,517)

sagt Knecht im Verlaufe des Gesprächs, ohne doch Magister Alexander überzeugen zu können.

"Hätte er doch, was ihm selber so klar erschien, auch den andern klarmachen und beweisen können: daß nämlich die 'Willkür' seines Handelns in Wahrheit Dienst und Gehorsam war."(VI,490)

Das, was Hesse hiermit meint, läßt sich aus einem Aufsatz entnehmen, in dem er die Tugend des "Eigensinns" preist.¹⁷⁾

Er schreibt dort:

"Tugend ist: Gehorsam. Die Frage ist nur, wem man gehorche. Nämlich auch der Eigensinn ist Gehorsam. Aber alle andern, so sehr beliebten und belobten Tugenden sind Gehorsam gegen Gesetz, welche von Menschen gegeben sind. Einzig der Eigensinn ist es, der nach diesen Gesetzen nicht fragt. Wer eigensinnig ist, gehorcht einem andern Gesetz, einem einzigen, unbedingt heiligen, dem Gesetz in sich selbst, dem 'Sinn' des 'Eigenen'." "Jene wenigen, welche die willkürlichen Gesetze mißachten, um ihren eigenen natürlichen Gesetzen zu folgen - sie sind zwar meist verfolgt und gesteinigt worden, nachher aber wurden sie, gerade sie für immer als Helden und Befreier verehrt."

Hesse zitiert in diesem Zusammenhang das Novalis-Wort:

"Schicksal und Gemüt sind Namen Eines Begriffes." Der Eigensinnige, der zu sich selbst gekommene Mensch "schätzt" eben nur eines hoch, die geheimnisvolle Kraft in ihm selbst, die ihn leben heißt und ihm wachsen hilft." ¹⁸⁾ Knecht kann nun geradezu als ein Prototyp eines solchen Eigensinnigen gelten; auch dort, wo er konsequent seinen eigenen Weg geht, bleibt jedoch die Idee des Dienstes als sein inneres Gesetz für ihn wirksam. Durch das Zusammenwirken dieser überpersönlichen Idee mit dem eigenen Gesetz, das Knecht leistet, entsteht hier eine Gestalt, die an Beispielhaftigkeit und Wirkungskraft dem christlichen Heiligen zur Seite gestellt werden kann. So wie dessen Tun auf Gott und eine jenseitige Welt hinweist, so weist Knechts Leben auf eine höhere Wirklichkeit hin, auf "das stille unweigerliche Gesetz in der eigenen Brust... das dem Eigensinnigen ... Schicksal und Gottheit bedeutet." ¹⁹⁾ Der Macht, durch die Knecht sich geleitet fühlt, wird hier die gleiche Gläubigkeit entgegengebracht, wie im Bereich des Christlichen dem Christengott und der Offenbarung.

Damit erscheint hier neben dem Element der Imitatio das religiöse Moment. Die vita des Magister Ludi Josef Knecht zeigt also diese beiden wichtigen Züge der Legende. Beide werden auch an einer anderen Stelle noch sichtbar. Knechts großes Vorbild ist der Alt-Musikmeister, in dem er "so etwas wie einen Heiligen gefunden" hat. (VI, 352) Als Knecht seinem Freunde Ferromonte von der "Verklärung"

des Meisters berichtet, muß selbst dieser kritische Kopf zugestehen, daß sich hier "so etwas wie ein Wunder" (VI,353) vollzogen hat. Knecht spricht davon, daß es derartige "Berichte von Begnadeten, Vollendeten, Strahlenden, Verklärten in vielen Religionen gibt," und er fragt: "Warum sollte nicht auch unsere kastalische Frömmigkeit einmal zu dieser Blüte kommen?" (VI,355). Damit wird dieses Ereignis zu den Legenden anderer Religionen in Beziehung gesetzt und ausdrücklich in einen religiösen Bereich gehoben. Am Ende des Kapitels finden wir schließlich einen direkten Hinweis auf das Legendarische dieses Berichts, wenn es heißt:

"Über die 'Verklärung' des Alt-Musikmeisters ist dieser Bericht gewiß der früheste und zuverlässigste, später gab es ja über dies Thema Legenden und Deutungen übergenug." (VI,356/57)

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Zusammenstellung "Legenden und Deutungen", auf die wir am Ende dieses Kapitels noch einmal zurückkommen wollen.

Die ganze kastalische Welt ist in sich völlig unhistorisch, sie hat keinerlei Bezug zur Historie, zur Geschichtlichkeit überhaupt. Theodor Litt hat darauf hingewiesen, daß hier eine "Sezession von der Geschichtlichkeit" vorliegt, daß die kastalische Provinz ein Raum ohne Geschichte ist, in dem man sich "als geschichtslos und geschichtsüberlegen" empfindet, da diese Provinz sich nicht durch die Geschichte und mit der Geschichte weiterbewegt und entwickelt.²⁰⁾ Damit aber haben wir hier eine Welt vor uns, wie sie wesentlich zur Legende gehört, einen ungeschichtlichen, übergeschichtlichen Raum, in dem andere Gesetze als in der Geschichte gelten. Die Vielzahl der im historischen Geschehen wirksamen Kräfte ist hier ausgeschaltet. Alles Leben steht unter einem einzigen Gesetz, es geht einzig und allein um die Pflege und Bewahrung der geistigen Güter der Menschheit, ohne daß dabei noch etwas Neues geschaffen würde. Alle Beschäftigung mit diesen Dingen ist nur Aneignung und Abwandlung, das Glasperlenspiel selbst ist ein Variationsspiel mit schon Vorhandenem. Die großen Meister der Vergangenheit sind die Vorbilder, denen man folgt. Die

imitatio ist damit auch hier die abzugrundeliegende "Geistesbeschäftigung".

In anderem Zusammenhang wurde bereits dargestellt, daß die Lebensläufe des Anhangs zum "Glasperlenspiel" Variationen auf die Idee des übrigen Werkes sind. Auch in der Erzählform zeigen sich deutliche Parallelen; auch diese drei Lebensläufe haben mehr oder weniger den Charakter von Legenden.

Am stärksten ausgeprägt ist das im Beichtvater-Lebenslauf. Dieser beginnt direkt im Stile einer mittelalterlichen Legende. Er berichtet von einem jungen Menschen, der sich vom Weltleben abgewandt und immer stärker dem Christentum hingegen hatte, "bis er eines Tages, etwa sechsunddreißig Jahre alt, jenen Weg einschlug, den die Heiligen Paulus und Antonius vorangegangen..." (VI, 608) Josephus Famulus begibt sich also unmittelbar in die Nachfolge großer Heiliger. Es heißt von ihm, daß er so lebte, "wie wir das alles in den Lebensbeschreibungen der seligen Väter geschildert finden." (VI, 606) Damit ist hier wiederum die Beziehung zu anderen Legenden hergestellt, das Prinzip der imitatio deutlich hervorgehoben. Auch dem Verhältnis zu dem anderen Beichtvater, der später Vorbild und Lehrer des Josephus wird, liegt dieses Prinzip zugrunde. Die beiden Beichtväter werden durch eine wunderbare Begegnung zusammengeführt, als sie auf der Suche nach einander sind, und der eine wird schließlich Gehilfe und Nachfolger des anderen. Wir finden in der Erzählung zwar auch wieder die typisch Hessesche Art der Seelenbeobachtung und der Erklärung und Deutung der seelischen Bewegungen. Diese traktathaften Elemente sind jedoch hier so eingeschmolzen in den Ablauf der Erzählung, daß sie die legendarische Grundstruktur nicht auflösen. Das Legendengeschehen scheint nur hier und da etwas stillzustehen, um dem Erzähler Zeit zu lassen für einige erklärende Bemerkungen. Diese leiten jedoch dann auch fast unmerklich wieder hinüber ins legendenhafte Erzählen. Es geht hierin um Beispiel und Nachfolge, und die Auffassung, daß Dienst, wie er hier an diesem Beispiel dargestellt wird, die Bestimmung des Menschen ist, ist ein Grundbestandteil der Hesseschen Weltanschauung und tritt in allen drei Lebensläufen auf. Der Beichtvater-Lebenslauf ist also eine Legende aus dem christlichen Lebensbereich, jedoch mit einer Verschiebung des Schwerpunktes vom christlichen Glauben auf eine rein ethische Grundhaltung,

die in dem Begriff des Dienens gipfelt.

In einem ganz anderen Bereich, in einer mythischen Frühzeit, spielt der Regenschmacher-Lebenslauf. Die Welt dieser Erzählung ist von mythischer Zeitlosigkeit. Das Leben im Dorf vollzieht sich in dauerndem Kreislauf. Es ist zum Beispiel gleichgültig, ob die Urahne selbst die alten überlieferten Geschichten und Sprüche des Dorfes erzählt, oder ihre Tochter das an ihrer Stelle tut; denn:

"Wie sie die Geschichten und Sprüche alle von der Urgroßmutter hatte, so hatte sie von ihr auch die Stimme, die Gestalt, die stille Würde der Haltung, der Bewegungen und des Sprechens, und die jüngeren unter den Zuhörern kannten sie viel besser als ihre Mutter und wußten schon beinahe nichts mehr davon, daß sie an Stelle einer anderen saß." (VI, 558)

In dieser völlig unhistorischen Welt wächst nun der Knabe Knecht auf. Sein großes Vorbild ist der Regenschmacher, dieser seltsame, geheimnisvolle Mann, den man als einzigen neben der Ahnmutter als einen Wissenden ansieht.

"So wie er zu werden, sich ihm anzunähern, zu ihm unterwegs zu sein: das war der Weg der Wege, das war das Ziel, das gab einem Leben Weihe und Sinn." (VI, 571)

So begibt sich Knecht in die Nachfolge des Meisters, die imitatio wird zur bestimmenden Kraft seines Lebens. Doch nicht die Person des Regenschmachers ist es, was ihn anzieht, sondern das Wissen um höhere Dinge, das dieser verkörpert. Das nächtliche Erlebnis eines Mondaufganges zusammen mit seinem Meister

"wurde von Knecht als eine Feier und ein Mysterium erlebt und aufbewahrt, als Feier der Initiation, als seine Aufnahme in einen Bund und Kult, in ein dienendes, aber ehrenvolles Verhältnis zum Unnennbaren, zum Weltgeheimnis." (VI, 571)

So tritt auch hier wieder ein religiöses Moment hervor. Knecht wird nicht Regenschmacher, um sich der Zauberkräfte, die er damit gewinnt, in eigennützigem Sinne zu bedienen, sondern um ehrfürchtiger Diener eines Unbekannten zu sein. Wie sehr es ihm ernst ist mit seinem Dienst, zeigt der Ausgang seines Lebens. Er opfert sich, um die gestörte Ordnung zu versöhnen. Damit aber bekennt er sich mit aller

Entschiedenheit zu seinem Glauben an eine höhere Weltordnung und zur Idee des Dienstes an ihr. Man kann ihn fast als einen Märtyrer seines Glaubens ansehen. Wir treffen also auch hier wieder all die Elemente an, die für die Legende bestimmend sind: Die ungeschichtliche Welt als Schauplatz eines Lebenslaufes, die imitatio, die diesen Lebenslauf lenkt, das religiöse Moment, das Tätigwerden der Tugend, das die Gestalt dieses Lebenslaufes zu einem imitabile werden läßt.

Der dritte Lebenslauf kann nun geradezu als eine indische Legende bezeichnet werden. Hier sind bestimmte Glaubensinhalte des Buddhismus, die für Hesses Welt- und Lebensauffassung von Bedeutung waren, in einer beispielhaften Erzählung gestaltet. Dasa, der Fürstensohn, wächst auf als Hirt unter Hirten. Eines Tages erblickt er im Walde einen Yogin, einen heiligen Mann, der in sich versunken vor seiner Hütte sitzt, von einer "Aura von Heiligkeit" (VI, 645) umgeben. Er wird von ihm seltsam angezogen und verspürt die Sehnsucht, ebenso zu leben, wie dieser heilige Mann. Doch erst nach längerer Zeit, in der er zum Manne geworden ist, eine Frau genommen und wieder verloren und den Räuber seiner Frau erschlagen hat, gelangt er nach langer Flucht vor seinen Verfolgern wieder zur Hütte des Yogin. "Hier war keine Zeit vergangen ...; hier stand, so schien es, die Zeit und das Leben fest wie ein Kristall, gestillt und verewigt." (VI, 656) Er bleibt bei dem Yogin und tut kleine Dienste für ihn.

"An die Zukunft dachte er nicht, und wenn eine Sehnsucht oder ein Wunsch ihn erfüllte, so wartete er, hier zu bleiben und von dem Yogin in das Geheimnis eines einsiedlerischen Lebens aufgenommen und eingeweiht, selber ein Yogin und des Yogitums und seiner stolzen Unbekümmertheit teilhaftig zu werden." (VI, 657)

Manchmal erfüllt ihn die Ahnung von einem Leben, "aufgesogen von einem Jenseits, von einem Zeitlosen und Unwandelbaren." (VI, 658) So wird der heilige Mann zu seinem Vorbild, dem er nachstrebt. Doch eines Tages wird Dasa noch einmal von der Versuchung erfaßt, wieder davonzuweichen, da der Yogin scheinbar kein Verständnis für die

Nöte hat, die ihn bedrängen. Doch da belehrt er ihn durch einen Traum, der ihn das ganze Leben, das ihn so quält, als Maya, als Schein, erkennen läßt. Nun gibt er sich endgültig dem Yogin hin und wird dessen Schüler.

Wieder spielt hier das Lehrer-Schüler-Verhältnis wie schon in den anderen Lebensläufen eine große Rolle. Für sich genommen trägt das ja noch nicht den Charakter des Legendarischen. Doch die Möglichkeit dazu liegt bereits darin verborgen. Wenn der Schüler über die bloße Wissensvermittlung hinaus eine Nachfolge des Lehrers anstrebt und in dessen Leben das Vorbild für sein eigenes Streben erblickt, tritt das Moment der imitatio hervor. Wenn darüberhinaus das verehrte Vorbild einen Grad der Vorbildlichkeit erreicht hat, in einen Bereich vorgedrungen ist, der dem gewöhnlichen Sterblichen unzugänglich ist, wenn das Vorbild geradezu den Charakter eines Heiligen erhält, dann haben wir es hier mit Elementen des Legendarischen zu tun. Im vorliegenden Falle treten zu diesen Elementen noch zwei weitere hinzu. Die Welt, in der sich das erzählte Geschehen ereignet, besonders aber die Welt, in der der Yogin lebt, trägt einen der Geschichte und der Zeit entrückten, einen zeitenthobenen Charakter. Durch den Eintritt in diese Welt, durch die Aufgabe alles eigenen Denkens und Wollens überwindet Dasa sein Ich und betritt damit die erste Stufe auf dem Wege zu Heiligen.

In allen drei Lebensläufen kommen also die Elemente zusammen, die die Legende ausmachen, so daß man hier von drei Legenden sprechen kann:

1. Die Erzählungen sind die Viten dreier Gestalten, deren Leben durch die imitatio eines Vorbildes und Meisters bestimmt wird.
2. Die Vorbilder dringen in höhere Bereiche vor und können alle drei, wenn auch in verschiedenem Grade, in ihren Lebensbezirken als Heilige gelten.
3. Die Welten der drei Lebensläufe sind alle von einem zeitlosen, zumindest jedoch von einem ungeschichtlichen Charakter.

4. In allen drei Lebensläufen sind wichtige Elemente des Hesseschen Glaubens enthalten: der Glaube an die Bestimmung des Menschen zum Dienen, der Glaube an die Macht des Geistes, der Glaube an eine innere, geistige Welt, für die die Außenwelt nur Schein- und Schattenwelt ist.

Fassen wir unsere Untersuchungen des "Glasperlenspiels" zusammen, so kann man bei einiger Vereinfachung wohl sagen, daß sich dieses Werk aus einem Traktat, der Einleitung, und vier Legenden, dem "Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht" und den drei "Lebensläufen" des Anhangs, aufbaut. Diese Lebensläufe sind zwar von mancherlei anderen Strukturelementen durchsetzt, auf Grund der vorherrschenden Grundstruktur sind sie Legenden. Zu den ergänzenden Elementen gehören vor allem traktathafte Abschnitte, die sich zwar in ihrer Form von dem legendenhaften Erzählen abheben, inhaltlich jedoch in gleicher Richtung zielen wie die Legende: beide Strukturen geben Hinweis auf etwas Vorbildliches, stellen Beispiele auf und wollen durch Beispiel und Deutung lenkend und erziehend wirken. Das geschieht im Traktat mehr auf theoretisch deutende, in der Legende auf bildhaft darstellende Weise. Während der Traktat von der Idee ausgeht und das Geschehen als Exemplum für diese Idee dargestellt wird, steht in der Legende das Geschehen im Vordergrund und erfährt nur eine sparsame Deutung. Das gesamte "Glasperlenspiel" läßt sich nun von hier aus unter zwei Aspekten sehen: Von der Einleitung als Traktat aus betrachtet wären die Lebensläufe, die Legenden von Josef Knecht, nur Exempla für das in der Einleitung Dargelegte. Sie gehen jedoch darüber hinaus. Deshalb ist es wohl richtiger, dem Traktat nur eine dienende Funktion gegenüber den Legenden zuzuerkennen. Zur Legende gehört ein bestimmter Raum, ein Bereich, in dem sie sich ereignen kann. Bei Jolles ist dieser Raum im Begriff der imitatio enthalten. Für die mittelalterliche Heiligenvita ist dieser Lebensraum die christliche Lehre. Hesse muß sich für seine Legende vom Glasperlenspielmeister erst einen entsprechenden Raum aufbauen, und das geschieht im vorausgeschickten

Traktat. Auf der anderen Seite wurde jedoch oben gezeigt, wie die Lebensläufe des Anhangs der Deutung der Lebensbeschreibung Josef Knechts dienen und insofern Ausdruck der Traktatstruktur des ganzen Werkes sind. Das aber bedeutet, daß sich die beiden Erzählstrukturen, das Traktathafte und das Legendarische, kaum voneinander trennen lassen. Sie sind beide Ausdruck eines Geistes, den wir nur in diesen seinen Erscheinungsformen fassen können.

3. Legendenelemente in "Demian" und "Narziss und Goldmund"

Nachdem die Grundzüge des Legendarischen sichtbar geworden sind, lassen sich auch im "Demian" legendarische Elemente erkennen. Wie bereits in anderem Zusammenhang gezeigt wurde, spielt hier die Geschichte von Kain und Abel eine bedeutende Rolle. Nach der Bestimmung von Jolles kann man diese in ihrer ursprünglichen Form als eine "Antilegende" bezeichnen.²¹⁾ Hier triumphiert Kain als Verkörperung des bösen Prinzips über Abel und wird dafür durch das Eingreifen Gottes mit einem Mal gezeichnet. Innerhalb des "Demian" erfolgt jedoch eine Uminterpretation dieser biblischen Geschichte. Kain erfährt durch Demian eine positive Bewertung und wird geradezu als Vorbild für den neuen Menschentypus hingestellt. Er wird zum Beispiel des großen Einzelnen, um den es hier geht; er ist ein Mann mit "Mut und Charakter" (III, 125), der sich durch sein "Zeichen" positiv von der Masse unterscheidet. Durch diese Umwertung wird die Kainsgeschichte aus der Antilegende zu einer Legende, die nun für Sinclairs Leben entscheidende Bedeutung erhält. Sie gibt diesem den Anstoß, auf den Weg zu sich selbst zu kommen. Allmählich wird deutlich: auch Sinclair trägt "das Zeichen", er ist ein Nachkomme Kains, er steht in dessen Nachfolge. Indem nun Sinclair in der Legenden-gestalt Kains ein Leitbild findet, das sein Leben begleitet, erhält die Geschichte seiner Jugend selbst gewisse legendenhafte Züge. Die Geisteshaltung der imitatio bestimmt sehr stark seine Entwicklung.

Hier wird nun jedoch, ebenso wie in den anderen Werken Hesses, ein entscheidender Unterschied zwischen der christlichen Legende und den legendenhaften Zügen des Hesseschen Erzählens sichtbar. Die imitatio ist im christlichen Bereich immer auf festumrissene Inhalte gerichtet; hier bei Hesse dagegen spielt sie nur als formales Prinzip eine Rolle; denn es geht hier ja um "Selbstwerdung". Der Ausnahmemensch, der Erwachte, der Zu-sich-selbst-Gekommene ist vorbildlich und ruft zu Nachfolge auf. Der Aufgerufene soll jedoch nicht versuchen, sich seinem Vorbilde anzunähern, dessen Wesen anzunehmen oder auch nur von ihm bestimmte Lehren zu erwarten, sondern er soll nur, genau wie dieser, den Weg ins eigene Innere gehen. Die imitatio erstreckt sich also einzig auf den Weg; das Ziel ist für jeden einzelnen ein anderes, es ist die Verwirklichung seines eigenen einmaligen Wesens. Sinclair, der eine solche Selbstwerdung versucht, verkörpert damit ein Stück der Hesseschen Welt- und Lebensanschauung.

Die Elemente der Legende, die wir hier in dieser Erzählung antreffen, bilden jedoch nicht die bestimmende Grundstruktur des "Demian". Sie stehen hier in enger Beziehung zur Traktatstruktur des Erzählens. Die Legende von Kain und Abel dient dazu, ein Bild aufzurichten, an dem dann verschiedene Ideen sichtbar gemacht werden können. Auf diese Weise entsteht ein Leitbild, auf das in den erörternden und bedeutenden Gesprächen immer wieder hingewiesen werden kann.

In etwas anderer Weise wird die Traktatstruktur auch in "Narziss und Goldmund" durch das Legendenhafte ergänzt. Grenzmann hat diese Erzählung sogar als "eine Art mittelalterliche Legende" bezeichnet.²²⁾ Es erhebt sich die Frage, wie weit sie das wirklich ist.

Die Erzählung beginnt in einem Kloster, zwei seiner Bewohner stehen im Mittelpunkt, der Novize Narziss und der Schüler Goldmund. Der eine schlägt das fromme, aske-

tische Leben eines Mönches ein, der andere flieht aus dem Kloster, da er sich nicht zum Klosterleben bestimmt fühlt, und gibt sich ganz dem Weltleben mit seinen Sinnenfreuden hin. Damit ist ein Ausgangspunkt geschaffen, wie ihn auch eine christliche Legende haben könnte. Es hat den Anschein, als sollte sich der eine zum Heiligen, der andere zum Sünder, der dem Bösen verfällt, entwickeln. Doch der weitere Verlauf der Erzählung zeigt, daß nicht Narziss, der fromme Mönch, sondern Goldmund, der Landfahrer und Künstler, der Erlösung näher kommt. Damit liegt hier fast eine Umkehrung der christlichen Legende vor. Das größere Interesse des Erzählers gilt nicht dem frommen Asketen, sondern dem fahrenden Künstler. Diesen begleitet der Dichter auf seinem Lebenswege. Die Erzählung wird so zu einer *vita Goldmunds*. Wieweit ist dabei das Hauptmerkmal der Legende, die *imitatio*, hier zu finden? Geht es in dieser Erzählung irgendwo um die Nachfolge vorbildlicher Gestalten, beobachten wir irgendwo das "Tätigwerden der Tugend"?

Goldmund folgt niemanden als der Stimme seines Innern. Es geht in der Erzählung für beide Gestalten, für Narziss und Goldmund, darum, "sich zu verwirklichen". Narziss setzt an einer Stelle auseinander, was darunter zu verstehen ist:

"Für uns Schüler des Aristoteles und des heiligen Thomas ist der höchste aller Begriffe: das vollkommene Sein. Das vollkommene Sein ist Gott. Alles andere, was ist, ist nur halb, ist teilweise, es ist werdend, ist gemischt aus Möglichkeiten. Gott aber ist nicht gemischt, er ist eins, er hat keine Möglichkeiten, sondern ist ganz und gar Wirklichkeit. Wir aber sind vergänglich, wir sind werdend, wir sind Möglichkeiten, es gibt für uns keine Vollkommenheit, kein völliges Sein. Dort aber, wo wir von der Potenz zur Tat, von der Möglichkeit zur Verwirklichung schreiten, haben wir Teil am wahren Sein, werden dem Vollkommenen und Göttlichen um einen Grad ähnlicher. Das heißt: sich verwirklichen" (V.288).

Es geht also in der Verwirklichung des eigenen Ich darum, sich dem vollkommenen Sein zu nähern. Das wird jedoch erst in der nachträglichen Deutung durch Narziss sichtbar. Goldmund ist sich dessen auf seinem Lebenswege nicht bewußt, er ist in allem Erleben auf der Suche nach der

"Urmutter". Dieses Bild, das er in seiner Seele trägt, ist für ihn das Sinnbild für Einheit und Erlösung von Leid und Vergänglichkeit. Er sucht hier etwas Ähnliches wie Siddhartha. Dieser gelangt jedoch am Ende seines Lebens zu Vollkommenheit und Erlösung, er wird in den Augen seines Freundes Govinda zum Heiligen. Goldmund dagegen bleibt bis zuletzt ein unvollkommener Mensch. Doch in der Kunst erlebt er "die Überwindung der Vergänglichkeit". (V, 278) In seinen Werken hat er "echtes, erhöhtes Leben" hingestellt. (V, 309) Narziss muß sich eingestehen:

"Seit er aus Goldmunds befleckten Händen diese wunderbar still-lebendigen, von innerer Form und Ordnung verklärten Gebilde hatte hervorgehen sehen... seitdem wußte er wohl, daß in diesem unsteten Künstler- und Verführerherzen eine Fülle von Licht und Gottesgnade wohne." (V, 308)

Wenn auch keine Heiligung Goldmunds erfolgt, so erscheint er doch im Gegensatz zu Narziss als der Begnadete, dem es gelungen ist, in seiner Kunst ein Stück vom "Geheimnis des Seins" (V, 300) zu erfassen, sich Gott, dem Vollkommenen, zu nähern.

Am Ende seines Lebens vollzieht sich mit ihm eine Wandlung. Sinnenlust und Schaffenslust sind erloschen. Während er sich vorher immer gegen den Tod gewehrt hatte, ist er jetzt bereit zu sterben. Das Gesicht der Urmutter, das sein ganzes Leben hindurch für ihn von Bedeutung gewesen ist, gewinnt immer stärkere Macht und bewirkt am Ende der Erzählung eine gewisse Entrückung Goldmunds. Das kommt sehr deutlich in einem Perspektivenwechsel des Erzählers zum Ausdruck. Während der Autor durch das ganze Buch hindurch Goldmund begleitet hatte, und so dessen Erlebnisse aus seiner Perspektive erzählen konnte, ist er bei der letzten Reise Goldmunds im Kloster zurückgeblieben. Der letzte Teil, die letzten anderthalb Kapitel sind aus der Perspektive des Klosters gesehen. Damit ergibt sich die Notwendigkeit, Goldmunds Erlebnisse irgendwie nachzuholen. Hier heißt es nun: "Die ganze Geschichte seiner letzten Reise kam nie zutage. Einzelnes erzählte

er, manches ließ sich erraten." Dann aber folgt die Bemerkung: "Einige Bruchstücke aus Goldmunds Berichten und Bekenntnissen hat Narziss überliefert, andere der Gehilfen." (V, 315) In diesem Hinweis auf eine Überlieferung des Erzählten durch andere aber liegt ein deutlicher legendenhafter Zug; denn Legende entsteht ja gerade durch Überlieferung. Sie enthält das, was man sich an wunderbarem Geschehen aus dem Leben einer Person erzählt. Jolles hat dargestellt, wie sich eine Legende auf diese Weise bildet, und er hat darauf hingewiesen, daß in der katholischen Kirche einer Heiligsprechung ein regelrechter Prozeß vorausgeht, in dem es um eine Prüfung der Überlieferungen geht, in dem Zeugenaussagen eine Rolle spielen.²³⁾ Hier weist nun der Autor auf eine Quelle seines Wissens hin, was er an keiner anderen Stelle der Erzählung getan hat, und rückt damit das Ende Goldmunds in ein legendäres Licht. Hatte er bisher die innersten Gedanken und Gefühle Goldmunds in der Form von Gedankenreferat, erlebter Rede und psychologischer Seelenschilderung dargestellt, so werden jetzt gegen das Ende hin hier und da Sätze im Konjunktiv eingeschaltet, aus denen hervorgeht, daß der Erzähler von Goldmund nicht mehr alles zu wissen scheint, daß er nicht mehr bis in sein Inneres blicken kann.²⁴⁾ Der Dichter löst sich in den letzten Kapiteln langsam von Goldmund. Dieser entschwindet seinem Zugriff, je mehr er sich der Vereinigung mit der Urmutter, dem Tode nähert. Dieses Entschwinden Goldmunds findet in diesem Wandel der Perspektive seinen Ausdruck. Goldmund findet hier am Ende Frieden und Erlösung. Das Bild der Urmutter, dem er sich im Sterben hingibt, weist auf eine irrationale Wirklichkeit hin, wodurch der legendenhafte Charakter dieses Erzählungsendes noch verstärkt wird. Es könnte der Einwand erhoben werden, daß es sich bei dem Urmutterbild nur um die Fieberphantasie eines Sterbenden handelt. Dem steht aber die Tatsache gegenüber, daß das Bild bereits in anderem Zusammenhang in der Erzählung aufgetaucht und wirksam gewesen ist, vor allem aber auch die tiefe Wirkung, die Goldmunds Vision

auf Narziss hat:

"Bestürzt hörte Narziss den Worten zu" - "Goldmunds letzte Worte brannten in seinem Herzen wie Feuer."
(V, 322)

In diesem letzten Kapitel wird die Erzählung zur Legende vom fahrenden Künstler, der am Ende seines Lebens von einer irrationalen Wirklichkeit ergriffen wird und in der völligen Hingabe an sie Erlösung findet. Obwohl Goldmund in seinem letzten Gespräch mit Narziss darauf hingewiesen hat, daß er nicht an ein Jenseits glaubt, stirbt er nicht in Verzweiflung, sondern in Ruhe und Frieden. Sein Ende macht die tragende Kraft einer Gläubigkeit sichtbar, auf die Hesse hier Hinweis geben will. Damit kommt ein religiöses Moment in die Erzählung. Bereits das Streben beider Figuren nach Annäherung an das vollkommene Sein, an Gott, trug ein solches Moment in sich. Aber erst hier am Ende wird es voll wirksam. Hier ist etwas von Hesses Glauben und Vertrauen auf die mütterlichen Kräfte des Lebens gestaltet worden. In diesem religiösen Moment liegt ein weiteres legendenhaftes Element.

Wenn Goldmunds Sterben legendenhafte Züge trägt, so erhebt sich die Frage, ob man solche auch in seinem Leben beobachten kann. Goldmund verkörpert einen Menschen, der sich durch völlige Hingabe an das Leben mit allen seinen Möglichkeiten auslebt. Sein Leben ist erfüllt von Sinnenlust. Dabei wird er immer wieder schuldig. Aus seinem Handeln müßte eigentlich eine Fülle von Leid für alle, die ihm begegnet sind, erwachsen. Von all dem wird jedoch nichts erzählt. Darin wird ein Zug des Hesseschen Erzählens sichtbar, das in enger Beziehung zur Traktatstruktur seiner Werke steht: nur das eine in Frage stehende Problem wird abgehandelt, alles, was nicht unmittelbar dazu gehört, bleibt weg, alles Erzählte ist darauf hin reduziert. Nur der konsequente Weg Goldmunds wird dargestellt. Das vermag jedoch nicht über die ethische Relativität seines Handelns hinwegzutäuschen. Wenn auch Demians Wort, daß "das Leben des Wüst-

lings eine der besten Vorbereitungen für den Mystiker" sei, (III,180) hier eine gewisse Anwendung finden kann, so ist doch der legendenhafte Ausgang der Erzählung nicht in der Lage, den entscheidenden Mangel in Goldmunds Leben auszugleichen. Für die ganze Erzählung geschieht dieser Ausgleich durch die andere, Goldmund zugeordnete Figur, durch Narziss. Dieser verkörpert "die Ordnung und Zucht eines exemplarischen Leben, "den Verzicht auf Welt und Sinnenglück, das Fernbleiben von Schmutz und Blut, die Zurückgezogenheit in Philosophie und Andacht." (V.307) Doch auch er findet in seinem Leben keine letzte Befriedigung. Es taucht für ihn die Frage auf, ob der Mensch wirklich dazu geschaffen ist, ein solches Leben zu führen.

"Kein Zweifel: vom Kloster aus, von der Vernunft und Moral aus gesehen war sein eigenes Leben besser, es war richtiger, steter, geordneter und vorbildlicher."

Aber wie ist es "von oben gesehen, von Gott aus gesehen" mit seinem Leben bestellt?

"War der Mensch wirklich dazu geschaffen, ein geregeltes Leben zu führen, ... seine Sinne abzutöten und der Welt zu entfliehen? War er nicht von Gott geschaffen mit Sinnen und Trieben, mit blutigen Dunkelheiten, mit der Fähigkeit zur Sünde, zur Lust, zur Verzweiflung?" (V, 307/08)

Diese Zweifel machen deutlich: auch Narziß ist kein vollständiger Mensch. Er hat einen Teil des menschlichen Lebens ausgeklammert, und das muß er in der Begegnung mit Goldmund immer wieder spüren. Was schon in anderem Zusammenhange dargestellt wurde, erhält auch hier wieder Bedeutung. Beide Figuren ergeben erst zusammengenommen ein Ganzes. Jede für sich verkörpert nur eine Seite des menschlichen Wesens. Aus diesem Grunde aber kann auch keine der beiden Figuren allein den Anspruch auf imitatio im vollen Sinne des Wortes erheben. Weder Goldmund noch Narziss sind imitabile; denn keiner kann letztlich ohne den anderen, ohne die Ergänzung durch den anderen leben. Vorbildlich sind beide einzig darin, daß jeder in seinem Bereich versucht, seinem Wesen gemäß zu leben, sich selbst zu verwirklichen und dadurch sich einem höheren Ziel,

dem vollkommenen Sein, zu nähern. So erscheint die Erzählung gerade in diesem Punkt gemischt aus legendenhaften und nicht legendenhaften Zügen.

Außer in dem legendenhaften Schluß und in gewissen legendarischen Zügen im Leben der beiden Figuren, tritt jedoch in einem anderen Punkte das Legendarische noch in Erscheinung. Das tragende Handlungsgerüst der Erzählung, das besonders an den Kapitelanfängen sichtbar wird, enthält auch eine ganze Anzahl von Zeitangaben, ja der größte Teil der Kapitel beginnt mit einer Zeitangabe. Charakteristisch ist nun aber, daß diese alle sehr unbestimmt sind, so daß sich kein genaues Zeitgerüst für die Erzählung aufstellen läßt. Ab und zu vermag man eine kurze Zeitspanne von zwei oder drei Tagen zu überblicken. Hier und da wird ein ganzer Sommer, ein ganzes Jahr oder ein größerer unbestimmter Zeitabschnitt von mehreren Jahren berichtend zusammengefaßt. Doch diese genauer faßbaren Abschnitte hängen denn gleichsam in Unbestimmten, es fehlen Angaben darüber, welche Zeitspannen dazwischen liegen. Auf diese Weise läßt sich bei allem, was erzählt wird, immer nur sagen: es geschieht "eines Tages", und diese Formulierung ist auch die häufigste aller auftretenden Zeitangaben. Auch die Personen werden älter, ohne daß man das rechtverfolgen kann. Über Goldmunds Alterwerden heißt es nur einmal:

"Der Rest von Jünglingsanmut und knabenhafter Kindlichkeit... war ihm in diesen Jahren allmählich verlorengegangen. Er war ein schöner und stärker Mann geworden." (V,174)

Und gegen Ende der Erzählung:

"Daß er sich in den letzten Jahren stark verändert hatte und weit über seine Jahre gealtert war, konnte niemand sehen." (V,291)

In der Hauptsache entspringt diese Erscheinung wohl der Struktur der Seelenbiographie, der es nicht um die objektive Zeit, sondern um die erlebte Zeit geht. Zusammen mit einer ähnlichen Erscheinung, der relativen Unbestimmtheit und Zeitlosigkeit des Raumes, in dem sich das Geschehen vollzieht, konstituiert dieses Phänomen jedoch einen weiteren legendenhaften Zug dieser Erzählung. Im Zusammenhang mit der Jollesschen Legendenuntersuchung

wurde bereits dargelegt, daß es ein Charakteristikum der Legende ist, das Historische unberücksichtigt zu lassen.

Die Erzählung von Narziß und Goldmund spielt nun irgendwo und irgendwann in einem "zeitlosen Mittelalter"²⁵⁾ Es geht hier nicht um große Weltereignisse, um das Leben historischer Persönlichkeiten oder um historische Mächte, sondern um die inneren Probleme und Entwicklungen zweier Einzelpersonen. Diesen fehlt nun gerade das, was für das Mittelalter charakteristisch ist: das Eingebettetsein in eine fraglose Weltordnung. Hesse hat in Goldmund eine Figur geschaffen, die ihr Vorbild wohl in den Vaganten des Mittelalters hat; vor allem die Lebensführung Goldmunds zeigt große Ähnlichkeit mit der der Vaganten. Trotzdem besteht ein tiefgehender Unterschied. Die Vaganten sahen sich bei aller Sinnenfreude und Daseitigkeit durchaus immer vor dem Hintergrund der christlichen Heilslehre gestellt.^{25a)} Die Probleme, mit denen sich Goldmund auseinandersetzen muß, sind dagegen durchaus "moderne" Probleme, die erst nach der Auflösung des allgemeingültigen Glaubensgefüges am Ausgang des Mittelalters entstanden sind. Goldmund sieht sich völlig auf sein eigenes Ich verwiesen bei seiner Suche nach der "Urmutter", bei seinem Versuch, väterliche und mütterliche Welt in sich zu vereinigen, die Einheit zu gewinnen. Wir haben hier Probleme vor uns, die erst durch die Psychoanalyse eigentlich sichtbar gemacht worden sind. Die "Erweckung" Goldmunds durch Narziß ist ein psychoanalytischer Akt und insofern ein durchaus "modernes" Geschehen. So haben wir hier Gestalten vor uns, die auf Grund ihres äußeren Lebens zwar als

mittelalterlich gelten könnten, die sich jedoch bei näherer Betrachtung infolge der modernen Problematik, mit der sie beladen sind, durchaus als moderne Menschen erweisen.

Auch die Welt, in der sich das Geschehen abspielt, ist keine historische. Von der äußeren Welt erscheinen nur die Elemente, die für die Innenwelt der beiden Figuren irgendeine Bedeutung gewinnen. Für sich genommen bleibt die Außenwelt bruchstückhaft und ohne alle die Züge, die die mittelalterliche Welt in ihrem Kern ausmachten. Wenn auch die Welt hier nur aus der Perspektive des einzelnen gesehen wird, so müßten doch, wenn es sich um die Welt des Mittelalters handelte, die Einflüsse der großen mittelalterlichen Institutionen irgendwo zum Ausdruck kommen. Die Kirche, die hier im Kloster sichtbar wird und deren Exponent Narziß darstellen soll, ist darauf beschränkt, Vertreterin des geistigen gegenüber dem sinnlichen Prinzip zu sein. Ihre anderen Seiten, das dogmatische und das moralische, das mystische und das hierarchische Element und vieles andere erscheinen überhaupt nicht oder nur ganz am Rande. Nur in manchen äußerlichen Zügen ist diese Welt mittelalterlich, ihrem Geist und ihrer inneren Problematik nach ist sie eine Welt der Neuzeit. Durch die Rückverlagerung des Geschehens in eine pseudomittelalterliche Umwelt erfolgt eine Loslösung aus den zeitlichen Bindungen, die ganze Welt der Erzählung bekommt eine gewisse Zeitenthobenheit.

Einen ähnlichen Zug zeigt auch das "Glasperlenspiel", das seiner Datierung nach ungefähr um das Jahr 2400 spielt, in dem jedoch das Leben im Stil einer auch von uns aus vergangenen Zeit geführt wird, während das geis-

stige Leben ungeahnte Entwicklungen genommen hat. So wird dort aus dem Miteinander einer exemplarischen fortentwickelten Geistigkeit und vergangener Lebensformen ebenfalls ein zeitenthobenes Lebensbild entwickelt.

Diese Befreiung von der zeitlichen Gebundenheit aber hilft hier wie dort mit, die zeitlose exemplarische Form der Legende zu verstärken.

Die Erzählung von Narziss und Goldmund zeigt also eine Reihe legendenhafter Züge, die jedoch die Struktur der gesamten Erzählung nicht so entscheidend beeinflussen, wie andere Grundstrukturen, die hier vorherrschend sind.

Die Beziehungen zwischen dem Legendenhaften und der Traktatstruktur sind hier nicht so eng wie im "Glasperlenspiel" und im "Demian". Dagegen liegt hier eine enge Verbindung mit der Seelenbiographie vor: Goldmund entschwindet am Ende dem Zugriff des analysierenden Erzählers; an diesem Punkte aber geht die Seelenbiographie in die Legende über.

Die legendenhafte Struktur des Hesseschen Erzählens entwickelt sich erst allmählich. In den Frühwerken ist davon noch nichts zu spüren. Diese tragen jedoch schon eine Bedingung für die spätere Entstehung von Legenden in sich, indem sie Lebensläufe außerordentlicher Menschen darstellen. Zum ersten Male erscheint das Legendarische im "Demian", wo es jedoch, als einzelne Legende in den Verlauf der Erzählung eingefügt, deren Struktur noch nicht entscheidend bestimmt. Mit dem "Siddhartha" schreibt Hesse eine wirkliche Legende, die alle Züge dieser Erzählform enthält.

Um eine Legende zu konstituieren, müssen mehrere Momente zusammenkommen. Das erste Element bildet die vita, dazu kommt die imitatio, die sich entweder auf ein Verhältnis zwischen einem Vorbild und seinem Jünger oder Schüler bezieht oder einfach eine Gestalt als imitabile hinstellt. Diese Gestalt aber muß über das allgemein übliche Maß

hinauswachsen und in Bereiche vordringen, die dem gewöhnlichen Sterblichen unzugänglich sind. Gerade dadurch wird sie zum Vorbild und Beispiel für eine Lebenshaltung, der nachzustraben ist. Schließlich muß daran auch der Glaube des Erzählers zum Ausdruck kommen. Eine unverbindliche, fabulierende Erzählung kann nicht den Anspruch erheben, Legende zu sein. In einem seiner Briefe schreibt Hesse:

"Ich selbst halte für das entscheidende Kennzeichen meines Lebens und meiner Arbeiten den religiösen Antrieb " (Br. 57)

Und an anderer Stelle heißt es: "So steht mein ganzes Leben im Zeichen eines Versuchs zu Bindung und Hingabe, zu Religion." (Br. 27) Gerade diese Haltung aber bildet ein konstitutives Element der Legende.

Gemäß seiner polaren Weltauffassung vermag Hesse jedoch nicht, bei der Darstellung derartigen vorbildlichen Geschehens stehenzubleiben. Er stellt einem Werk wie dem "Siddhartha" sogleich wieder das Gegenteil gegenüber, eine Erzählung wie den "Steppenwolf", in dem das verzweifelte Ringen um Einheit, um Überwindung der Gegensätze dargestellt wird. Ein Ringen, dem keine endgültige Lösung beschieden ist. So zeigt die Reihe seiner Werke ebenfalls ein dialektisches Voranschreiten, wie es bereits im Zusammenhang mit der Traktatstruktur an den verschiedenen Schichten einzelner Werke aufgewiesen worden ist.

Das Legendarische, wie es in Hesses Werk erscheint, zeigt nun verschiedene Abwandlungen in einem spezifisch Hesseschen Sinne. Statt um "tätige Tugend" geht es hier um "Selbstwerdung". Darin liegt hier der vorbildhafte Zug. Die "Heiligen" der Hesseschen Legenden sind Menschen, die zu Vollkommenheit und Vollendung gelangen, ohne daß hier das Eingreifen einer göttlichen Gnade erfolgte. Wenn trotzdem gewisse wunderbare Momente auftreten, so kommt darin die Kommunikation mit einer anderen höheren Wirklichkeit zum Ausdruck, die jedoch nicht die Züge eines persönlichen Gottes trägt. Diese Abwandlungen im einzelnen haben nun insgesamt eine Privatisierung der

Legende zur Folge. Hinter Hesses Legende steht kein allgemein geglaubtes Weltbild mehr, wie hinter den mittelalterlichen Legenden, sondern das Weltbild eines einzelnen, der hier seine Anschauungen sichtbar machen möchte. Dazu kommt eine Individualisierung in der Darstellungsweise, die in engen Zusammenhang mit dem Telos der "Seelenbiographie" steht. Die Viten, die erzählt werden, halten sich nicht nur an das allgemein Bedeutsame, sondern steigen sehr weit hinab ins Individuelle und versuchen, die seelischen Entwicklungen in ihren Einzelheiten festzuhalten.

Aufs engste verbunden ist die legendenhafte Struktur des Hesseschen Erzählens mit der traktathaften; denn auch die Legende ist "auf Tendenz und Belehrung gestellt".²⁶⁾ Im traktathaften Erzählen erfolgt das durch theoretische Erörterungen, durch nachträglich hinzugefügte Deutungen; in der Legende sind Tendenz und Belehrung stärker im Geschehen selbst enthalten. Diese enge Verknüpfung von legendenhafter vita und Deutung geht aus einer Stelle des "Glasperlenspiels" hervor, wo es heißt:

"Wenn wir den Versuch machen, Knechts Leben nachzuzeichnen, so machen wir damit auch einen Versuch zu seiner Deutung." (VI, 119)

Das erzählte Geschehen wird so gestaltet, daß die Weltanschauung des Dichters unmittelbar daraus spricht. Für den "Siddhartha" ist es charakteristisch, daß dort das traktathafte Element durch die Legende weitgehend zurückgedrängt ist. Während am Anfang des "Glasperlenspiels" die traktathafte Einleitung steht, tritt in den Lebensläufen des Anhangs die legendenhafte Struktur in den Vordergrund. In beiden Darstellungsweisen läßt sich jedoch dasselbe Wirkungsmoment erkennen, das hier auf zwei verschiedenen Wegen auf dasselbe zielt: Auf ein Sichtbarmachen der Hesseschen Weltanschauung mit der Tendenz, diese auch für den Leser wirksam werden zu lassen.

Schlußteil

Einzelbeobachtungen zum Stil, Geschehnisverlauf

=====

und zur Darstellungsweise

=====

Bei der Untersuchung der Werke Hermann Hesses sind neben den beherrschenden Grundstrukturen eine Reihe von Einzelelementen sichtbar geworden, die in vielfältiger Beziehung zu den verschiedenen Strukturen stehen und die sich nicht der einen oder anderen unmittelbar unterordnen lassen. Es handelt sich dabei um Elemente sowohl stilistischer als auch thematischer Natur. Diese sollen nun hier in einem ergänzenden Schlußteil dargestellt werden.

1. Distanzierung von der unmittelbaren Darstellung

Es geht Hesse darum, seine Anschauungen von Welt und Leben mit der größtmöglichen Klarheit darzustellen. Schon das Frühwerk zeigt Ansätze für sein Streben, "lehrreiches Beispiel" zu geben. Dabei geraten der Dichter und der Denker in ihm immer wieder in Konflikt. Es genügt ihm nicht, das im Erleben Geschaute und Erfahrene im dichterischen Bild zu gestalten, sondern er versucht, das Erzählte und Gestaltete in anderer Form immer noch einmal zu sagen, zu deuten und zu erklären. Auf diese Weise wird die bildhafte Welt oftmals wieder aufgelöst, das an sich vieldeutige Bild erfährt eine Festlegung in bestimmter Richtung und verliert dadurch an Fülle. Bildhafte Weltdeutung und theoretische Erklärung liegen immer wieder miteinander im Kampf, schränken sich gegenseitig ein und lösen sich ab.

"In Klingsors *"Letzter Sommer"* heißt es einmal von Klingsor und Louis, den beiden Malerfreunden:

"Im Sehen waren sie beide stark, das konnten sie. Im Umkreis der paar Städte und Dörfer sahen sie Rom, sahen Japan, sahen die Südsee, und zerstörten die Illusionen wieder mit spielendem Finger." (III, 566)

Bei der Betrachtung der Erzählweise Hermann Hesses hat man den Eindruck, daß hier etwas Ähnliches geschieht. Hesse stellt Geschehen dar, er richtet Bilder auf und zerstört deren Für-sich-sein anschließend wieder in der hinzugefügten Deutung.

Am Ende der "Morgenlandfahrt" befragt der Schriftsteller H.H. den Bescheid des Archivs über sich selbst. In dem Fach mit seinem Namen erblickt er eine seltsame Doppelfigur und erkennt, daß sie ihn selbst und den Diener und Obersten Leo, Rücken an Rücken miteinander verwachsen, darstellt. Der Erzähler beschreibt die Figur und die geheimnisvoll fließende Bewegung, die in ihrem Innern zu erkennen ist. Die Substanz rinnt aus der einen Gestalt in die andere hinüber. Aber das ist nicht das Letzte, was hier gesagt wird. Zu dem geschauten Bild tritt noch ein deutender Hinweis, der den Zusammenhang zwischen diesem Bilde und einem schon früher geäußerten Gedanken-gang herstellt und auf diese Weise den Sinn dieses Bildes deutlich macht. Das Bild wirkt jetzt nicht mehr allein aus sich heraus, sondern vor allem durch den Bezug, in dem es steht.

Die einzelnen Dinge, die einzelnen Geschösnisse tragen ihren Sinn nicht in sich selbst, sondern erhalten ihre Bedeutung erst durch den Bezug zu einer anderen Wirklichkeit. Rufen wir uns in diesem Zusammenhang noch einmal ins Gedächtnis zurück, was Hesse über die "sogenannte" und die "wahre Wirklichkeit" gesagt hat, so ergeben sich von daher gewisse Aufschlüsse für diese Erscheinung. Hesse betrachtet die äußere Wirklichkeit als etwas, "womit man unter gar keinen Umständen zufrieden sein, was man unter gar keinen Umständen anbeten und verehren darf." (III, 401) Er ist immer wieder bestrebt, diese Wirklichkeit, die für ihn nichts Endgültiges und Festes darstellt, zu überwinden. Die "wahre Wirklichkeit" erfährt er im inneren Erleben. Von dorthier erhält alles äußere Geschehen erst Sinn und Bedeutung. Diese Bedeutung aber muß ausdrücklich hervorgehoben werden, damit der richtige Zusammenhang sichtbar wird, damit auch bei einer Darstel-

lung der "sogenannten Wirklichkeit" letztlich der Vorrang der "wahren Wirklichkeit" gewahrt bleibt.

Ein Beispiel dafür sei aus dem "Demian" angeführt. Dort wird im ersten Kapitel erzählt, wie Sinclair in die Hände des Erpressers Kromer fällt. Zunächst wird der Vorgang ganz gegenständlich dargestellt, darauf die Auswirkungen dieses Ereignisses auf Sinclairs Seelenzustand beschrieben. Dann aber rückt der Erzähler von der direkten Darstellung ab, hebt den entscheidenden Augenblick durch einen direkten Hinweis hervor, und geht von da aus auf die allgemeine Bedeutung des erzählten Erlebnisses ein:

"Von diesem ganzen Erlebnis, soweit es bis hier erzählt ist, war dieser Augenblick das Wichtige und Bleibende. Es war ein erster Riß in die Heiligkeit des Vaters, es war ein erster Schnitt in die Pfeiler, auf denen mein Kinderleben geruht hatte, und die jeder Mensch, ehe er selbst werden kann, zerstört haben muß. Aus diesen Erlebnissen, die niemand sieht, besteht die innere, wesentliche Linie unseres Schicksals (III, 115).

Nicht das äußere Geschehen an sich ist bedeutsam, sondern die Auswirkungen, die sich von daher auf die innere Entwicklung ergeben. Die "innere wesentliche Linie unseres Schicksals" ist ein Stück der "wahren Wirklichkeit", die sichtbar gemacht werden soll.

Das Nebeneinander von reiner Geschehnisdarstellung und ihrer nachträglichen Deutung beruht also letztlich auf Hesses Unterscheidung von "sogeannter" und "wahrer Wirklichkeit". Auf der anderen Seite steht es in engem Zusammenhang mit der Traktatstruktur seines Erzählens, mit dem Bestreben, deutlichen Hinweis zu geben auf bestimmte Wahrheiten und Einfluß zu nehmen auf den Leser, indem auf das Dargestellte belehrend Bezug genommen wird.

Im "Demian" erzählt Sinclair von seiner Freundschaft mit Pistorius und stellt dabei auch dar, wie es zum Bruch dieser Freundschaft kam. Im Verlaufe seiner Reflexionen, die sich seiner Darstellung anschließen, heißt es an einer Stelle:

"Und hier brannte mich plötzlich wie eine scharfe Flamme die Erkenntnis: - es gab für jeden ein 'Amt',

aber für keinen eines, das er selber wählen, umschreiben und beliebig verwalten dürfte... Es gab keine, keine, keine Pflicht für erwachte Menschen als die eine: sich selber zu suchen, in sich festzuwerden, den eigenen Weg vorwärts zu tasten, einerlei wohin er führte. - Das erschütterte mich tief, und das war die Frucht dieses Erlebnisses für mich." (III, 220)

An dieser Stelle wird die Erzählung ins Allgemeine ausgeweitet. An das dargestellte Geschehen knüpft sich die Betrachtung der inneren Bedeutung des äußeren Vorgangs und daraus ergibt sich gleichsam als Fazit den Ganzen, als "Frucht dieses Erlebnisses" eine Erkenntnis Hesses, die auch auf den Leser eine Wirkung haben soll.

Eine Folge des Deutens und Erläuterns des erzählten Geschehens ist nun, daß dieses seine Unmittelbarkeit verliert. Es erfolgt eine gewisse Distanzierung von der unmittelbaren Darstellung der Ereignisse. Auch dazu zeigen sich bereits Ansätze in "Peter Camenzind". Diese Erzählung wird ja als Rückschau auf das eigene Leben erzählt. Dadurch entsteht eine durchgehende Zwischichtigkeit in der Zeitstruktur. Der Erzähler löst sich immer wieder vom unmittelbaren Bericht und betrachtet und beurteilt das vergangene Geschehen und sein eigenes Denken, Fühlen und Tun aus der Distanz. (I, 235; 242; 246; 273; 281) Er vergleicht das Heute mit dem Damals: "Zum Lebenskünstler aber fehlt mir heute noch soviel wie damals." (I, 236)

Mehrere der Erzählungen Hesses zeigen eine derartige Distanzierung auch im großen. Hesse liebt es, sich immer wieder der Herausgeberfiktion zu bedienen. Das Versteckspiel mit seinen Lesern beginnt bereits in seinem ersten Werk, dem "Hermann Lauscher", das angeblich den Nachlaß eines verstorbenen Dichters enthält. Der "Demian" erschien 1919 unter dem Pseudonym Emil Sinclair, und es gelang Hesse längere Zeit, seine Verfasserschaft verborgen zu halten. Der "Steppenwolf" wird durch das "Vorwort des Herausgebers" eingeleitet, und noch beim "Glasperlenspiel" bezeichnet sich Hesse auf dem Titelblatt nur als den Herausgeber.¹⁾ In der autobiographischen Erzählung "Kindheit des Zauberers" schreibt er:

"Namentlich dies, das Unsichtbarwerden, war eine Kunst, von der ich sehr viel hielt... So geschah es mir später, als ich längst erwachsen war und den Beruf eines Literaten ausübte, daß ich häufige Male den Versuch machte, hinter meinen Dichtungen zu verschwinden." (IV, 451)

Was hat diese Herausgeber-fiktion in den einzelnen Werken zu bedeuten? Ist sie wirklich nur Ausdruck eines spielerischen Triebes oder steckt dahinter nicht etwas, dem Dichter selbsttief verborgen, was im Zusammenhang unserer Untersuchung von Bedeutung sein kann? Betrachten wir zunächst die unmittelbare Wirkung in den einzelnen Werken.

Der "Hermann Lauscher" enthält eine Reihe von Prosa-stücken, die untereinander nur in sehr losem Zusammenhang stehen. Sie sollen alle Dichtungen des verstorbenen Lauscher sein. Durch das Vorwort, das der Herausgeber hinzugefügt hat, wird den Stücken der entsprechende Rahmen gegeben. Hier wird von der "traurig-bitteren Stimmung" (I, 92) gesprochen, in der sich Lauscher gewöhnlich befand und die auch seinen Dichtungen anhaftet. Schwermut, Traurigkeit und Todesahnung der verschiedenen Erinnerungen, Erzählungen und Tagebuchblätter erfahren durch dieses Vorwort, ja, durch die ganze Fiktion, eine gewisse Deutung, da sie von hier aus als Vorahnungen eines frühen Todes erscheinen können, der bereits seinen Schatten vorausgeworfen hat. Das Vorwort hat also im Rahmen des ganzen Werkes eine deutende und einheitbildende Funktion.

Im "Steppenwolf" bildet das "Vorwort des Herausgebers" ein Gegengewicht gegen die starke Subjektivierung der Erzählung. Wenn auch der Herausgeber nur im Anfang erscheint, so gibt der Dichter doch auf diese Weise zu verstehen, daß er sich nicht mit dem Schreiber dieser Aufzeichnungen identifiziert wissen will. Er kann dadurch freier und ungehemmter in der Ich-Form erzählen, als er es ohne die Distanzierung am Anfang gekonnt hätte. Außerdem aber hat diese Herausgeberfiktion hier die Aufgabe, die Spannung, die zwischen dem Steppenwolf und seiner bürgerlichen Umwelt besteht, auch in der Form sichtbar zu machen.

Auch im "Glasperlenspiel" hat die "Herausgeber- und Archivarsattitude"²⁾ die Wirkung eines Gegengewichts, hier jedoch gegen die starke Vergeistigung des Werkes. Thomas Mann hat dazu geschrieben: "Ich habe beim Lesen sehr stark empfunden... wie sehr das parodische Element, die Fiktion und Persiflage einer mit gelehrten Konjekturen arbeitenden Biographie, die sprachlichen Humorigkeiten also, behilflich sind, ein solches Spätwerk gefährlich fortgeschrittener Vergeistigung im Machbaren zu halten, ihm Spielfähigkeit zu bewahren."³⁾ Hier ist die Herausgeberfiktion am ausgeprägtesten. Schon auf dem Titelblatt bezeichnet sich Hesse als Herausgeber, in jedem Kapitel finden sich mehrere Angaben über die Quellen, aus denen der Chronist sein Wissen schöpft. Er stützt sich bei seinem "Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht" auf die Erzählungen und Aufzeichnungen seiner Freunde, auf legendäre Berichte, auf Briefe und hinterlassene Schriften Knechts. Dadurch schafft sich der Dichter die Möglichkeit zu dauernder Variation. Einige Abschnitte werden aus der Perspektive Knechts sehr ausführlich dargestellt, andere wieder von außen erzählt. Oft fällt der Dichter plötzlich aus dem unmittelbar berichtenden Ton, um eine Anmerkung des Chronisten einzuschalten. So zum Beispiel in dem großen Gespräch zwischen Designori und Knecht. Dort wird erzählt:

"Knecht schloß eine Sekunde lang, wie plötzlich ermüdet, die Augen, dann hielt er den Freund aufs neue mit seinem Blicke fest. Schweigend blickte er ihm ins Gesicht, prüfend erst und ernst, allmählich aber immer sanfter, freundlicher und heiterer."
(VI, 416)

Bis hierhin geht die völlig gegenständliche, unmittelbare Darstellung. Jetzt aber erfolgt eine Brechung, die Perspektive ändert sich innerhalb desselben Abschnittes. Der nächste Satz, der sich ohne Absatz an den vorhergehenden anschließt, lautet:

"Designori zeichnet auf, er sei bis dahin noch niemals einem Blick aus Menschaugen begegnet, der zugleich so forschend und so liebevoll, so unschuldig und so richtend, so strahlend freundlich und so allwissend war."

Darauf geht die Erzählung wieder in die unmittelbare Darstellung über. Durch eine derartige Brechung wird der Abstand wieder hergestellt, der im unmittelbaren Erzählen verlorengegangen war. Hermann Hesse schreibt in einem Aufsatz:

"Ich habe vor 'spannenden' Handlungen den größten Abscheu, namentlich in meinen eigenen Büchern, in denen ich sie denn auch nach Möglichkeit vermieden habe." 4)

Ein Mittel, um die Spannung aufzulösen, sind solche Brechungen. Durch sie wird das Geschehen wieder in die Distanz gerückt. Eine solche Distanz aber ist nötig, wenn der Erzähler an seinen Erzählungen bestimmte Ideen und Anschauungen darlegen will. Hesse erzählt ja ein Geschehen nie um seiner selbst willen. Die theoretischen und allgemeinen Abschnitte wie die Vorbemerkung zum "Demian", der "Traktat vom Steppenwolf" oder die Einleitung zum "Glasperlenspiel" zeigten, daß es ihm darum geht, das Erzählte als Exempel hinzustellen. Das aber wird erst möglich dadurch, daß er sich vom bloßen Geschehen absetzt, es in die Entfernung rückt, damit es von allen Seiten durchleuchtet und auf seine Bedeutung hingewiesen werden kann. So zeigt sich, daß dieses distanzierende Element wiederum auf die gleiche Grundstruktur zurückzuführen ist, und selbst Hesses Abneigung gegen spannende Erzählungen erfährt von hier aus eine tiefere Deutung.

Wenn im "Demian", im "Steppenwolf", in "Narziss und Goldmund" und im "Glasperlenspiel" jeweils das Leben eines Menschen mit seinen Entwicklungen und Wandlungen im Mittelpunkt steht, so geht es Hesse doch nicht darum, hier das Einzelleben in seiner Einmaligkeit darzustellen. Daher versagt sich der Chronist des "Glasperlenspiels" der "biographischen Methode". (VI, 277) Knechts Leben soll gleichnishaft wirken, und daher wird alles Unwesentliche, Biographische weggelassen.

Aus demselben Grunde wird bereits am Anfang der Blick des Lesers auf das Wesentliche gelenkt. Der Herausgeber der Aufzeichnung Harry Hallers muß schon nach wenigen

Seiten bekennen: "Ich habe damit weit vorgegriffen und, eigentlich gegen meinen Plan und Willen, im Grunde schon das Wesentliche über Haller gesagt." (IV, 192) Das gleiche geschieht in der "Vorbemerkung" zu "Klingsors letzter Sommer", wo bereits auf der ersten Seite vom Tode Klingsors gesprochen wird, während die nachfolgende Erzählung doch erst von seinem Leben erzählen soll. Diese zusammenfassenden Bemerkungen enthalten bereits die ganze Erzählung, sie deuten ihren Inhalt an, nehmen das Ende voraus und weisen falsche Deutungen von vornherein zurück. Auch im "Glasperlenspiel" wird bereits im ersten Kapitel der Lebenslauf Knechts in seinen Grundzügen angedeutet, sein Aufstieg zum Magister Ludi und sein späteres Verlassen der Provinz. Durch diese Technik wird das Interesse des Lesers weitgehend vom Fortgang der Handlung abgezogen und auf das Wie der Entwicklung gelenkt, auf die Einzelheiten und Probleme, die im Laufe der Erzählung ausgebreitet werden. Das erzählte Geschehen dient vorwiegend als Beispiel bei der Erörterung eines Problems. Damit wird sichtbar, wie eng einzelne der distanzierenden und spannungsauflösenden Stilelemente mit der traktathaften Grundstruktur in Verbindung stehen.

2. Antithetik und Dialektik

Durch die Deutungen, die allem erzählten Geschehen hinzugefügt werden, durch die Reflexionen, die die Darstellung der Ereignisse unterbrechen, ergibt sich im Erzählen ein ständiger Wechsel zweier Darbietungsformen. Das Streben, alles möglichst deutlich zu sagen, treibt eine Doppelung der Aussagen hervor. Der Wechsel von Darstellung und Erörterung im Erzählen hat nun seine Parallele in Hesses Weltanschauung und in seiner Auffassung über das Verhältnis von Leben und Geist. Sein ganzes Denken und Schauen vollzieht sich dauernd in Gegensätzen. Er denkt in Antithesen, er sieht in Welt und Leben überall innere Spannungen, alles ist für ihn aus Polpaaren aufgebaut. Die Innenwelt der Seele und des Geistes, die

für ihn die eigentliche Wirklichkeit darstellt, steht in dauernder Spannung zu der "sogenannten Wirklichkeit" der Außenwelt. In jedem Menschen stehen sich Sinnenwelt und Geisteswelt polar gegenüber. Auch sein eigenes Leben zeigt ein Hin und Her zwischen gegensätzlichen Lebensformen:

"In meinem Leben haben stets Perioden einer hochgespannten Sublimierung, einer auf Vergeistigung abgezielten Askese abgewechselt mit Zeiten der Hingabe an das Naiv-Sinnliche, an Kindliche, Törichte, auch an Verrückte und Gefährliche. Jeder Mensch hat das in sich." 5)

Vergeistigung und sinnliche Hingabe, Geist und Seele, Einheit und Vielfalt, "sogenannte" und "wahre" Wirklichkeit, das sind nur einige Gegensatzpaare, die in seinen Dichtungen immer wieder auftauchen. Hinter allen Gegensätzen steht für Hesse jedoch immer noch eine höhere Welt, eine Einheit, die die Spannungen überwölbt. Sie bildet das Ziel aller Bemühungen. Doch nur in einem dialektischen Prozeß kann der Mensch versuchen, sich ihr zu nähern. Das gelingt jedoch nicht immer, oft bleiben die Spannungen auch ungelöst, oft klärt sich das Bild auch so, daß die Gegensätze schließlich als Pole einer höheren Einheit erscheinen. 6) Hesses ganzes Bemühen ist darauf gerichtet, Welt und Leben in ihrer polaren Struktur zu erfassen und darzustellen. Im "Kurgast" schreibt er dazu:

"Ich möchte einen Ausdruck finden für die Zweiheit, ich möchte Kapitel und Sätze schreiben, wo beständig Melodie und Gegenmelodie gleichzeitig sichtbar wären, wo jeder Buntheit die Einheit, jedem Scherz der Ernst beständig zur Seite steht. Denn einzig darin besteht für mich das Leben, im Fluktuieren zwischen zwei Polen, im Hin und Her zwischen den beiden Grundpfeilern der Welt." (IV, 113/14)

Das Nebeneinander von Bild und Reflexion, von dem bereits gesprochen wurde, ist nicht die einzige Erscheinung, in der diese "Zweiheit" ihren Ausdruck findet. In den einzelnen Werken zeigt sich in sehr verschiedenen Stilelementen eine antithetische oder dialektische Struktur, die der Weltauffassung Hesses und der Struktur seines Denkens entspricht. Es handelt sich hier um eine sehr

komplexe Erscheinung, die in vielfältiger Beziehung zu den verschiedenen Grundstrukturen seines Erzählens, insbesondere zur Traktatstruktur, steht und die daher in diesem Zusammenhang betrachtet werden soll. Dieser Stil, den man je nach seiner Ausformung als dialektisch oder antithetisch bezeichnen kann, zeigt sich im Wesentlichen wohl in folgenden Einzelercheinungen:

1. Im Zusammentreten gegensätzlicher Begriffe und Gedanken in einem Satz oder Abschnitt.
2. Im dialekten Sprechen, bei dem sich einzelne Sätze oder Abschnitte zueinander wie These, Antithese und Synthese verhalten.
3. Im Wechsel verschiedenen Darbietungsformen, im Nebeneinander von Bild und Erörterung.
4. In einem polaren Verhältnis einzelner Bereiche oder Figuren, die nur zusammengekommen ein Ganzes ergeben oder die in einem dialektischen Prozeß zur Synthese geführt werden.

Schon im "Peter Camenzind" findet man viele Einzelheiten von antithetischer Struktur. Der Gegensatz zwischen Dorf und Natur einerseits und der großen Welt der Stadt andererseits durchzieht die ganze Erzählung. Das Dorf, das am Anfang und am Ende erscheint, bleibt durch Jahrzehnte hindurch völlig gleich und erfährt keine Veränderung. Der Beginn der Erzählung: "Am Anfang war der Mythos;" (I, 219) weist geradezu hin auf die Zeitenthabenheit der dörflich-naturhaften Welt. Die Stadt dagegen ist ein Ort bloßer Betriebsamkeit, der Mode und dem Getriebe der Zeit unterworfen. Doch auch im Bereich von Natur und Dorf besteht eine Spannung zwischen der gewaltigen Natur der Berge und der begrenzten Menschenwelt des Dorfes. Sie findet ihren Ausdruck in dem Kontrast zwischen der mythisierenden Beschreibung der Umwelt und der anekdotischen Charakterisierung einiger Dorfbewohner im ersten Kapitel. Neben diesen Gegensätzen und Spannungen zwischen verschiedenen Bereichen, die in verschiedener Weise ihre Darstellung erfahren, zeigt das Erzählen auch im einzelnen

das Nebeneinander gegensätzlicher Gedanken und Begriffe, die oft in einem Satz zusammengebunden sind.

So heißt es zum Beispiel:

" Da das rauhe Leben seinen reichlichen Senf dazu gab, hat die Frauenliebe mir so viel Bitteres als Süßes eingebracht; zwar blieben die Frauen auf dem hohen Sockel stehen, mir aber verwandelte sich die feierliche Rolle des anbetenden Priesters allzuleicht in die peinlich-komische des genarrten Narren." (I, 242) oder: "Das Leben liebt es, neben ernste Ereignisse und tiefe Gemütsbewegungen das Komische zu stellen." (I, 345)

Das Leben wird als ein Neben- und Miteinander von Gegensätzen betrachtet, und das kommt im Erzählen überall zum Ausdruck. Diese Gegensätze stehen sich jedoch nicht feindlich gegenüber, sondern sie ergänzen sich und geben erst zusammengenommen das ganze Leben. Diese Sichtweise ergibt sich hier aus der Rückschau auf das eigene Leben. Aus der Sicht des Mannes, der die Stürme der Jugend überwunden hat, verlieren die Gegensätze ihren vollen Ernst und können mit Humor und leichter Ironie betrachtet werden.

Am Beginn der Erzählung "Unterm Rad" wird die kleinbürgerliche Welt des Schwarzwaldstädtchens, in dem Hans Giebenrath zu Hause ist, in einem ironisch-satirischen Stil geschildert. Das Mißverhältnis zwischen Schein und Sein, das das Leben der braven Bürger und Philister überall durchzieht, wird hier sichtbar gemacht, ebenso der Gegensatz, der zwischen den nur aufs Äußere gerichteten Auffassungen und Vorstellungen der Erwachsenen und der seelisch-geistigen Konstitution Hans Giebenraths besteht. Diese inneren Spannungen finden nun ihre sprachliche Parallele in dem ironischen Stil, in dem sie dargestellt werden. Ironie ist ja gerade eine sprachliche Struktur, die aus dem Gegensatz lebt, aus dem Gegensatz zwischen Gesagtem und Gemeintem.⁷⁾ So ist diese Struktur von einer inneren Spannung erfüllt und bildet damit ein angemessenes Gestaltungselement in einer Erzählung, in der unechte, unwahre Verhältnisse angeklagt und gegeißelt sollen. Indem das Leben und Verhalten der Erwachsenen in ironischem Tone geschildert wird, erfolgt ein Hinweis, das hinter dieser "sogenannten" Wirklichkeit

eine "echte, wahre" Wirklichkeit existiert, auf die es dem Dichter hier ankommt.

In dem Roman "Gertrud" fällt bereits auf der ersten Seite in den Betrachtungen, die der Erzähler über sein Leben anstellt, ein dialektisches Voranschreiten der Gedanken auf. Schon die ersten drei Sätze verhalten sich wie These, Antithese und Synthese:

(1) "Wenn ich, von außen her, über mein Leben weg schaue, sieht es nicht besonders glücklich aus. (2) Doch darf ich es noch weniger unglücklich heißen, trotz aller Irrtümer. (3) Es ist am Ende auch ganz töricht, so nach Glück und Unglück zu fragen, denn mir scheint, die unglücklichsten Tage meines Lebens gäbe ich schwerer hin als alle heiteren." (II, 9)

Der vierte Satz bildet eine Fortsetzung des dritten, der fünfte hat wiederum einen antithetischen Bau. Das dialektische Vorgehen, das auch im folgenden mehr oder weniger ausgeprägt zu erkennen ist, findet dort ein Ende, wo die Betrachtung in Bericht übergeht. Bereits auf der nächsten Seite jedoch, wo noch einmal eine Betrachtung über die Wirkung der Musik eingeschaltet ist, taucht es wieder auf: "Möchte es sonst wohl oder übel gehen, mein innerstes Leben blieb unverändert." (II, 10) Charakteristisch für diese dialektische Sprechweise sind die vielen "doch, sodoch, aber, sondern, so - so", die den syntaktischen Bau der Betrachtungen bestimmen. Überall, wo innerhalb der Erzählung betrachtende Abschnitte auftauchen, ist auch dieser antithetische Bau der Sätze, die dialektische Form der Gedankenführung bald stärker, bald schwächer zu erkennen. (I, 42; 60; 126)

In der Erzählung "Roßhalde" vollzieht sich das Geschehen in zwei verschiedenen Bereichen, die in scharfem Gegensatz zueinander stehen. Das Herrenhaus ist die Welt der Frau Veraguths, die hier, von ihrem Manne getrennt und nur lose mit ihm verbunden, lebt, während er Maler selbst in dem askotisch eingerichteten Atelier draußen im Park wohnt. In beiden Bereichen zu

Hause ist nur der Sohn Pierre, der das einzige Bindeglied zwischen den Eltern darstellt. Veraguth ist im Herrenhaus immer nur Gast, seine Frau kommt überhaupt nicht in sein Atelier. "Diese Trennung des Lebens und Teilung der Gebiete," (II, 472) wird gleich zu Beginn der Erzählung geschildert und damit die gesamte Konstellation sehr bewußt sichtbar gemacht; denn diese räumliche Struktur ist der sinnbildliche Ausdruck des Verhältnisses zwischen den Eheleuten. Die Raumgestaltung ist Träger eines Sinngehalts, der geradezu überdeutlich ausgesprochen wird. Diese Anordnung der Räume und Figuren, die sich hier in dieser Erzählung in scharfem Gegensatz gegenüberstehen, kann ebenfalls als eine Variante des antithetischen Elements in Hesses Werken angesehen werden. 8)

So deutet sich bereits im Frühwerk das antithetische und dialektische Stil- und Strukturelement des Hesseschen Erzählens auf mannigfache Weise an. Während hier jedoch vor allem thematisch eine Konstellation gegensätzlicher Bereiche, die zueinander in Spannung stehen, miteinander kollidieren, oder ein antithetischer oder dialektischer Zug im Kleinen, im gedanklichen und syntaktischen Bereich zu beobachten ist, zeigt das Spätwerk dieses Element im Großen als einen Gestaltzug, der den Bau ganzer Werke bestimmt.

Im "Demian" spricht gleich das erste Kapitel von dem Gegensatz der "Zwei Welten". Hier wird zunächst die helle, lichte Welt des Vaterhauses und der Familie der dunklen, geheimnisvollen Welt der Gassen und Hinterhöfe, des Draußen mit seiner bunten Flut von ungeheuren, furchtbaren, rätselhaften Dingen entgegengesetzt. Sinclair ist mitten hineingestellt in diesen Gegensatz, und der Konflikt, der in ihm daraus erwächst, erhält sichtbaren Ausdruck in dem Erlebnis, das er mit dem Erpresser Kromer hat. Hier tritt nun Demian in Erscheinung. Er bewirkt eine Lösung des äußeren Konflikts, erweckt aber gleichzeitig durch seine Interpretation der Kainsgeschichte in Sinclair eine neue, viel tiefer gehende, innere Beun-

ruhigung. Sinclair versucht zwar zunächst, eine Rückkehr "aus der zweiten, der bösen, schlechten Welt" in die "lichte Welt" (III, 141). Aber es gelingt ihm nicht, sich auf die Dauer hierhin zu flüchten. Es kommen immer wieder Anstöße von der "anderen Welt", (III, 145) die ihn vorantreiben auf dem Wege zu sich selbst. Die Einflüsse dafür gehen immer wieder von Demian aus. In dem Gespräch über die Schächer taucht nun der Gedanke zum ersten Mal auf, der imstande ist, aus der Gegensätzlichkeit von Gut und Böse herauszuführen: "Man müßte sich einen Gott schaffen, der auch den Teufel in sich einschließt". (III, 157). In diesem Gedanken ist die Synthese der gegensätzlichen Welten angedeutet. Vorerst schwankt Sinclair allerdings noch hin und her zwischen den beiden Welten, bald hier, bald dort zu Hause.

Während der Schulzeit in der Stadt steigert er sich in ein wüstes Leben hinein und gehört jetzt "wieder einmal ganz der dunklen Welt, dem Teufel an". (III, 169)

Durch die Begegnung mit einem unbekannten Mädchen, das in seinen Träumen zu seinem Idealbild Beatrice wird, kehrt er wieder um, zurück in eine reine, vergeistigte Welt. In seiner Erinnerung tauchte Demian wieder auf, der ihm einmal gesagt hatte, daß "das Leben des Wüstlings eine der besten Vorbereitungen für die Mystiker" sei. (III, 180) Sinclairs Reflexionen knüpfen daran an:

"War es nicht genauso mit mir gegangen, hatte ich nicht in Rausch und Schmutz gelebt, in Betäubung und Verlorenheit, die mit einem neuen Lebensantrieb gerade das Gegenteil in mir lebendig geworden war, das Verlangen nach Reinheit, die Sehnsucht nach dem Heiligen" (III, 181)

Seine Wandlung ist keine bloße Rückkehr mehr in die alte Geborgenheit, wie sie Sinclair nach dem Kromer-Abenteuer noch versucht hatte. Im Hin und Her zwischen den Gegensätzen hat er eine neue, höhere Stufe erreicht. Diese vermag ihm jedoch nur für kurze Zeit Ruhe und Befriedigung zu geben; eine Synthese der gegensätzlichen Welten ist noch nicht erreicht. In dem Hinweis auf Abraxas deutet sie sich jedoch erneut an. Mit dem Gedanken an Abraxa

verbindet sich allmählich ein Traumbild, das ebenfalls schärfste Gegensätze in sich einschließt und Sinclair immer wieder mit Wonne und Grauen zugleich erfüllt; denn die Gestalt, die er im Traum umarmt, enthält neben vielem anderem auch Erinnerungen an seine Mutter und Demian. Die Liebesumarmung "war Gottesdienst und war ebenso Verbrechen", sie erfüllt ihn oft "mit tiefem Glücksgefühl, oft mit Todesangst und gequältem Gewissen." Immer wieder werden die Gegensätze neu formuliert. "Wonne und Grauen, Mann und Weib gemischt, Heiligstes und Gräßlichstes ineinander verflochten, tiefe Schuld durch zarteste Unschuld zuckend - so war mein Liebestraumbild, und so war auch Abraxas." (III, 188/89) Doch die Gegensätze schließen einander nicht mehr aus. Sie sind in ein und demselben Bild enthalten, und es geht jetzt nur noch darum, daß aus dem Traumbild Wirklichkeit wird. Ein Ringen darum beginnt in Sinclair. Durch die Gespräche mit Pistorius kommt er zur Anerkennung seiner Träume und lernt diese verstehen. Das Erlebnis mit seinem Schulkameraden Knauer, den er auf geheimnisvolle Weise vor dem Selbstmord bewahrt, bringt ihm von der Macht, die er in sich trägt, etwas zum Bewußtsein. So vorbereitet trifft er wieder auf Demian, und dieser bringt ihn zu seiner Mutter, Frau Eva. In ihr aber erblickt Sinclair die Gestalt seines Traumes, bei ihr fühlt er sich am Ziel. Er gibt sich ganz ihrer Führung hin und tritt damit in eine Wirklichkeit ein, die über den Gegensätzen des Draußen steht und eine andere Möglichkeit zu leben ankündigt. Waren jedoch die einzelnen Stufen auf dem Wege dorthin klar und überzeugend geschildert, so bleibt diese Welt dagegen etwas blaß und unklar. Mit einer Fülle großer und pathetischer Worte wird dieses Erlebnis geschildert, doch es wirkt nicht überzeugend. Als Traumbild konnte diese Gestalt sehr wohl Leitbild auf Sinclairs Wege sein. Doch in die Wirklichkeit läßt sich dieses psychoanalytische Muttersymbol nicht voll umsetzen. Hier liegt eine Grenze dieser Erzählung.

Es geht jedoch in diesem Zusammenhang nicht um die inhaltlichen Fragen. Durch die Nachzeichnung des Weges, den Sinclair geht, sollte gezeigt werden, wie der Verlauf

der Erzählung von These zu Antithese fortschreitend sich auf eine Synthese zu bewegt. Immer wieder bedarf es eines äußeren Anstoßes, einer neuen Begegnung, um Sinclairs innere Entwicklung ein Stück voranzutreiben. Äußeres und inneres Geschehen wechseln auf diese Weise miteinander ab. Der Stufenweg Sinclairs zu sich selbst verläuft nicht gradlinig, sondern erweist sich als ein dialektischer Prozeß, der aus den Gegensätzen des Anfangs zu einer immer umfassenderen Synthese führt. Am Ende ist jedoch kein endgültiger Stillstand erreicht, sondern Ruhe und Harmonie des Erzählausgangs stellen nur einen vorübergehenden Ruhepunkt da. Die Erzählung endet offen und läßt neue Möglichkeiten für die Zukunft ahnen. Die Synthese am Schluß kann wieder zum Ausgangspunkt eines neuen, umfassenderen Prozesses werden.

Auch in der indischen Dichtung "Siddhartha" wird ein Lebensweg dargestellt, der durch gegensätzliche Lebensbereiche hindurch zu einer Überwindung aller Gegensätze in der Einheit führt. Siddhartha verläßt die geisterfüllte Welt des Vaterhauses, um sich den asketischen Bettelmönchen, den Samanas, anzuschließen. Von hier führt ihn sein Weg in die Arme der schönen Kurtisane Kamala, unter deren Anleitung er zum Weltmenschen, zum Kaufmann wird. Aber auch dieses Leben verläßt er wieder, wird Fährmann am Fluß und findet dort endlich Ruhe und Frieden. So schwankt sein Leben zwischen den Gegensätzen hin und her, um schließlich im heiligen Oam die Auflösung aller Gegensätze zu erleben.

Die Ereigniskurve dieser Erzählung verläuft in einer Zickzacklinie; trotzdem kann man Siddharthas Entwicklung wohl kaum als einen dialektischen Prozeß ansehen, denn der Zustand der Vollkommenheit, den er am Ende seines Lebens erreicht hat, liegt außerhalb jedes dialektischen Weges, liegt auf einer völlig anderen Ebene als jede Synthese, in der sich Antithesen verbinden. Denn für den alten Fährmann haben sich alle Gegensätze aufgelöst; er hat eine Einheit gefunden, die ursprünglich ist und sich nicht erst auf dialektischer

dialektische Weise bildet. Doch diese Einheit, dieser Zustand der Vollkommenheit wird erst am Ende der Erzählung sichtbar. Die Entwicklungslinie, die dem vorausgeht, hat wohl eine antithetische Struktur, die sich jedoch nur in der Gegensätzlichkeit der durchschnittlichen Bereiche, kaum jedoch im Erzählen selbst ausdrückt.

Die Erzählungen "Klein und Wagner" und "Klingsors letzter Sommer" zeigen kein direktes Voranschreiten im dialektischen Dreischnitt. Doch auch sie leben aus einer tiefen Spannung zwischen zwei gegensätzlichen Momenten und zielen auf eine Lösung dieser Spannung. Das Leben des Bankbeamten Klein war lange erfüllt gewesen von einem geheimen Gegensatz zwischen seinem bürgerlichen Scheindasein und seiner inneren Triebwelt. Eines Tages aber ist der brave Familienvater Klein von dem Verbrecher Klein, der in seiner Seele verborgen gewesen war und dessen Sinnbild der Mörder Wagner ist, überwunden worden. Nun ist er auf der Flucht vor seiner bürgerlichen Existenz, vor dem Dämon in sich selbst, vor seiner Traurigkeit und Verzweiflung. Doch er vermag weder das eine noch das andere abzuschütteln, und so bildet die Spannung zwischen den beiden Existenzen, die in ihm wohnen, das eigentlich bewegende Moment dieser Erzählung. Während er im Zug nach Süden sitzt, ist er in seinen Träumen bald hier, bald dort. Während er mit der Tänzerin Teresina das Spielkasino besucht, sinnt er seinen Träumen nach. Seine Betrachtungen werden immer wieder unterbrochen durch das äußere Geschehen, so daß das Erzählen dauernd zwischen der Außenwelt und der Innenwelt hin und her springt.

Klein unterscheidet zwei verschiedene Arten des Denkens. Das eine Denken "das war Qual und Wahnsinn"... "das wühlte schmerzvoll im Unabänderlichen"; das andere jedoch "war ein Zustand, eine innere Verfassung... In diesem höchst wünschenswerten Zustand hatte man Einfälle, Erinnerungen, Visionen, Phantasien, Einsichten von besonderer Art." (III, 492) Diese beiden Arten des Denkens wechseln in seinen Betrachtungen und Reflexionen miteinander ab. Charakteristisch für die erste Art ist ein bohrendes, quälendes

Wiederholen gleicher Gedanken, Worte und Begriffe, die das Erzählen nicht weiterzuführen vermögen. Bei der zweiten Art seines Denkens handelt es sich dagegen um exzentrische Momente, in denen sich plötzliche Einblicke in eine andere Wirklichkeit eröffnen, wodurch die Erzählung neue Impulse erhält. Der Wechsel dieser beiden "Denkweisen" drückt sich also aus in einem Wechsel zweier Darstellungsweisen, die in einem gewissen Gegensatz zueinander stehen, so daß auch hier wieder ein antithetisches Element in der Erzählung sichtbar wird.

"Klingsors letzter Sommer" ist beherrscht von dem Kampf, den Klingsor aus der Sehnsucht nach Dauer und Zeitüberwindung gegen Zeit und Vergänglichkeit führt. Wieder ist es hier eine Spannung, ein unüberwindlicher Gegensatz, der die Erzählung durchzieht. Doch der voranstürmenden Zeit, die alles mit sich reißt und kein längeres Verweilen zuläßt, versucht der Künstler Klingsor seine ekstatischen Gemälde entgegenzusetzen, ohne jedoch darin eine wirkliche Befreiung aus den Fesseln der Zeit zu finden.⁹⁾ Das bestimmende Element dieser Erzählung ist dieses Zeit- und Vergänglichkeitserlebnis, das jedoch in anderen Stilelementen seinen Ausdruck findet.

Auch in der Gestalt des Steppenwolfes Harry Haller, der "zwischen unzählbaren Polpaaren" (IV, 243) hin und her gerissen wird und der aus der Vielfältigkeit seiner eigenen Seele nach Einheit und Erlösung sucht, hat die polare Struktur des Lebens und der Welt einen Ausdruck gefunden. Doch nicht nur sein Leben und sein Handeln werden durch die leidvolle Spannung zwischen den Polpaaren bestimmt, sondern die Erzählung vom Steppenwolf zeigt auch im Aufbau solche Spannungen. Das wird sichtbar in dem zweimaligen Wechsel der Darstellungsform. Dem Vorwort, das den Steppenwolf von außen betrachtet, folgt der erste Teil der "Aufzeichnungen Harry Hallers", in denen dieser von sich selbst spricht. Aus dieser Unmittelbarkeit der Selbstdarstellung tritt die Erzählung im "Traktat vom Steppenwolf" wieder heraus in die Distanz, um das Problem der Aufspaltung des Ich noch einmal aus einer neuen Perspektive und auf anderer Ebene zu behandeln. Darauf folgt im zweiten Teil der Aufzeichnungen abermals die unmittelbare Ich-Er-

zählung. Darin bilden die Ereignisse der Außenwelt immer nur Anlaß zu langen inneren Monologen des Steppenwolfes. So wechseln auch hier dauernd Welt- und Seelendarstellung, Erlebnisdarstellung und Reflexionen; so daß sich die polaren Spannungen, von denen erzählt wird, auch im Erzählstil ausdrücken. Besonders deutlich wird das im "Vorwort des Herausgebers" und in dem Verhältnis zwischen dem Vorwort und den nachfolgenden "Aufzeichnungen Harry Hallers".¹⁰⁾

Thema des Vorwortes ist es, die "weltanschaulichen Spannungen" zwischen zwei Zimmernachbarn darzustellen. In einem ersten, subjektiv erlebenden Teil wird von den Begegnungen berichtet, die der Herausgeber und der Steppenwolf gehabt haben. Dabei erkennt der Herausgeber die zwischen ihnen bestehenden Spannungen und sucht sich diese zu erklären. Am Ende seiner Meditationen darüber steht dem Leser "das echte, im Erleben geklärte Spannungsverhältnis der zu Beginn gesetzten Pole... eindringlich vor Augen". Gegen seinen Willen wird der Herausgeber dabei durch das Erlebnis des fremden Lebensstils von seinem eigenen Erzählstil abgeleitet, so daß er erklären muß: "Ich habe damit weit vorgegriffen und, eigentlich gegen meinen Plan und Willen, im Grunde schon das Wesentliche über Haller gesagt." (IV, 192) Er macht jedoch eine Wandlung durch vom betroffenen Zeugen zum treffenden Kritiker und gewinnt die Fähigkeit zu ruhiger Kritik, die im dritten Abschnitt des Vorworts, dem objektiv-kritischen Teil, geäußert wird. "Seine Meditationen zerbrechen das Ich des Steppenwolfs bereits in die beiden Pole, die sich später zur Mensch-Wolf-Polarität ausgestalten." Dadurch wird nun an einer neuen Stelle eine polare Spannung sichtbar, die im Ich des Steppenwolfs liegt und Gestaltung verlangt. Diese kann der Herausgeber nicht mehr geben; sie ist am besten in der Ich-Erzählung zu bewältigen, und so geht die Form des Manuskriptteils des "Steppenwolfs" mit gewisser Notwendigkeit aus dem Gehalt des Vorworts hervor.

Um die Erlebnisbilder ins rechte Licht zu rücken, um die Notwendigkeit beider Pole sichtbar zu machen, bedarf

es immer wieder der Distanzierung. Der Steppenwolf ist jedoch noch nicht dazu in der Lage, seine Erlebnisse aus der nötigen Distanz zu betrachten. In seinen Reflexionen vermag er nicht, auf eine höhere Stufe zu gelangen. Der Wechsel von Erlebnisdarstellung und Reflexion, dieser Wechsel zweier gegensätzlicher Darstellungsformen, vollzieht sich noch auf ein und derselben Stufe, so daß kein dialektisches Voranschreiten möglich ist. Um das Lachen zu lernen, muß der Steppenwolf seine Abgeschlossenheit aufgeben und sich in den Trubel der Tanzkaffees und Bars stürzen, muß er auch der Sinnenwelt einen Platz in seinem Leben einräumen und muß er sich endlich im magischen Theater die ganze Vielfalt und Gegensätzlichkeit seines eigenen Innern vergegenwärtigen. Doch er hat sich zu sehr in die Mensch-Wolf-Polarität hineingesteigert, so daß es ihm auch durch diese Gewaltkur nicht gelingt, zur Überwindung der Spannungen, zur Heiterkeit der Unsterblichen vorzudringen. Als Ausblick für die Zukunft bleibt jedoch die Hoffnung bestehen:

"Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen.
Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich. Mozart wartete auf mich." (IV, 415)

Die polaren Spannungen bleiben in dieser Erzählung bis zuletzt unauflöst. Erst in der "Morgenlandfahrt" und besonders im "Glasperlenspiel", wo die Meditation einen Weg bildet, um "sich immer wieder vom Aktuellen zu lösen und zu distanzieren", (VI, 181) gelangt Hesse wieder zu einer Überwindung der Spannungen.

Wie im "Steppenwolf", so wird die antithetische Darstellungsweise auch in "Narziss und Goldmund" fast zum Strukturgesetz der Erzählung. Hier erscheint dieses Gestaltungselement jedoch wieder in anderer Weise.

"Wäre ich ein Musiker, so könnte ich ohne Schwierigkeit eine zweistimmige Melodie schreiben, eine Melodie, welche aus zwei Linien besteht, aus zwei Ton- und Notenreihen, die einander entsprechen, einander ergänzen, einander bekämpfen, einander bedingen, jedenfalls aber in jedem Augenblick, auf jedem Punkt der Reihe in der innigsten, lebendigsten Wechselwirkung und gegenseitigen Beziehung stehen... Nun, und eben dies, diese Zweistimmigkeit und ewig schreitende

Antithese, diese Doppellinie möchte ich mit meinem Material, mit Worten, zum Ausdruck bringen und arbeite mich wund daran, und es geht nicht." (IV, 113)

Es scheint mir jedoch, mit der "Narziss und Goldmund" ist es Hesse gelungen, seinen Wunsch zu verwirklichen, eine Erzählung zu schreiben, die wie eine zweistimmige Melodie komponiert ist. Jede der beiden Figuren verkörpert eine Stimme, deren Verbindungen und Verschlingungen hier kurz nachgezeichnet werden sollen.

In den ersten Kapiteln ist das Gewicht sehr gleichmäßig auf beide verteilt. Es wird von Narziss und Goldmund, dem Novizen und dem Klosterschüler, erzählt, von dem Beginn ihrer Freundschaft und von ihren Gesprächen und Diskussionen, in denen sich die Ungleichheit dieser beiden Freunde immer deutlicher und schärfer herauschält. Dann verläßt Goldmund das Kloster, nachdem ihm deutlich geworden ist, daß er seinem Wesen nach nicht zum Klosterleben bestimmt ist. Damit verläßt aber auch der Erzähler das Kloster und folgt Goldmund auf seiner Wanderung durch die Welt. Die Darstellung dieser Wanderzeit nimmt den größten Teil dieser Erzählung ein. Es erscheint zunächst so, als sei der Titel des Buches nicht zutreffend und Narziss nur eine von vielen Figuren auf dem Wege Goldmunds. Doch in der Mitte des Buches, in der Mitte von Goldmunds Wanderung, wird die Bedeutung des Freundes wieder sichtbar: Als Goldmund Bildschnitzer wird, taucht die Gestalt des Narziss in seiner Erinnerung wieder auf und nimmt sichtbare Gestalt an in der Figur des Johannes, die Goldmund in dieser Zeit schafft. Doch dieser verläßt das geordnete Leben bald wieder, diese Welt, in der auch Narziss seinen Platz hat, und zieht abermals hinaus auf Wanderschaft, um schließlich am Ende wieder auf Narziss zu treffen, der inzwischen Abt Johannes geworden ist, ihn nun vor dem Tode errettet und heimholt in sein Kloster. Das, was inzwischen dort geschehen ist, wird in wenigen Sätzen nachgeholt. Dann aber stehen die letzten Kapitel wieder ganz im Zeichen dieser Freunde. Hier wird jetzt sichtbar, daß auch während der langen Zeit der Trennung, in der nur der eine Pol, Goldmund, im Vordergrund gestanden hatte, Narziss als der Gegenpol immer

im Hintergrund wirksam gewesen war. "O ja, Narziss, ich habe an dich gedacht. Immer, immer." (V, 271) bekennt Goldmund nach der Wiederbegegnung, und als er auf dem Sterbebett liegt, gesteht er: "Narziss, die Hälfte meines Lebens ist ein Werben um dich gewesen." (V, 517) Damit ist die Komposition dieser Erzählung sichtbar geworden: Aus dem Konzert der beiden Stimmen löst sich die eine heraus und wird dominierend, während die andere im Hintergrund ganz leise die Gegenstimme bildet, um am Ende wieder mit der ersten Stimme voll zusammenzuklingen und sich mit dieser zu verflechten. Die ~~polare~~^x-Anordnung der beiden Hauptfiguren und der Wechsel zwischen den stärker erörternden und den mehr erzählenden Kapiteln bestimmt also sehr stark den Aufbau der Erzählung. Goldmunds Weg verläuft über drei Stufen:

"Die Abhängigkeit von Narziss und ihre Lösung - die Zeit der Freiheit und des Wanderns- und die Rückkehr, die Einkehr, den Beginn der Reife und Ernte." (V, 280)

In diesem Teilbereich wird damit eine dialektische Struktur sichtbar, die sich jedoch nicht auf den Gesamtbau der Erzählung erstreckt.

Die Struktur der "Morgenlandfahrt" wird im ersten Teil bestimmt durch die Spannung zweier Zeitstufen, durch die Spannung von Erlebnis und Erinnerung an das Erlebnis. Es wird kein durchgehender Handlungsverlauf erzählt, sondern es werden einzelne Erinnerungsbilder heraufgeholt. Der Erzähler bemüht sich darum, sie zu einer Beschreibung der Morgenlandfahrt zusammenzusetzen. Da ihm das jedoch nicht gelingen will, geben sie ihm immer wieder Anlaß, sich über die Schwierigkeiten dieses Erzählens zu äußern. Auf diese Weise vollzieht sich dauernd ein Wechsel zwischen zwei Ebenen; es sind fortwährend zwei Schichten gegenwärtig. Im Grunde geht es gar nicht darum, ein vergangenes Geschehen in geschlossenem Fortgange zu erzählen. Das ist nur eine Fiktion, der sich der Dichter hier bedient. Es geht vielmehr darum, das Wesen des Bundes der Morgenlandfahrer sichtbar zu machen. Das geschieht am Beispiel des Schriftstellers H.H., Der Bund, das ist die "wahre Wirk-
x kontrapunktische

lichkeit", in der H.H. eine Zeitlang gelebt hatte. Dann jedoch hat er sich in der "sogenannten Wirklichkeit" des Lebens verloren, ohne von seinem Abirren zu wissen. In den ersten beiden Kapiteln seiner Erzählung macht er "den Versuch einer kurzen Beschreibung dieser unerhörten Reise" ins Morgenland. (VI,9) Er glaubt durchaus noch an die Möglichkeit einer solchen Beschreibung, wenn er sich auch der Schwierigkeiten seines Unternehmens bewußt ist. Doch solange er in der "sogenannten Wirklichkeit" verfangen ist, ist er nicht in der Lage, etwas Wesentliches über den Bund auszusagen. Die Erlebnisse, um die es geht, gehören einer so andersartigen Seelenschicht an, daß sie dem bewußten Zugriff kaum zugänglich sind und immer undeutlicher werden, solange sich H.H. um ihre Darstellung bemüht. In seinem verzweifelten Bemühen darum, in dem Hin und Her zwischen dem Erzählversuch und den Erörterungen über diesen Versuch kommt die ganze Spannung zwischen den beiden Schichten der Wirklichkeit zum Ausdruck. Das ganze dritte Kapitel ist der weiteren Erörterung des Problems gewidmet, wie diese Erlebnisse erzählbar gemacht werden könnten. Hier wird die Spannung, die zwischen den vergangenen Erlebnissen und dem gegenwärtigen Erzählversuch besteht, selbst zum Gegenstand des Erzählens. Dieses Kapitel bildet einen ^{Satz} ~~Gegenstand~~ zu den beiden folgenden. Es beschließt den ersten Teil der Erzählung von der Morgenlandfahrt. Die Erörterungen können das Erzählen nicht mehr weiterführen, es droht, darin stecken zu bleiben. Durch das verwandelnde Erlebnis wird es wieder in Gang gebracht, durch die Heimkehr in den Bund löst sich die Spannung auf. Die beiden letzten Kapitel sind aus einer neuen Perspektive erzählt, die durch die gewandelte Haltung gewonnen worden ist. Nachdem der Erzähler H.H. seinen bisherigen Versuch einer Beschreibung der Morgenlandfahrt aufgegeben hat, erzählt er jetzt von den Ereignissen der beiden vorhergehenden Tage, die für eine Verwandlung entscheidend waren. Damit setzt hier die Unmittelbarkeit des gegenständlichen Erzählens wieder ein und wird nun bis zum Schluß durchgehalten.

Während am Anfang die Darstellungsweisen dauernd wechseln, tritt im Laufe der Erzählung eine Beruhigung ein, eine Folge der Auflösung der Spannungen. Im ersten und zweiten Kapitel herrscht ein dauerndes Hin und Her zwischen Erzählung und Reflexion, das dritte Kapitel ist ganz der Erörterung gewidmet, das vierte und fünfte schließlich nur der darstellenden Erzählung. Hier ist zum ersten Male seit dem "Demian" auf dialektische Weise eine Auflösung der Spannungen erreicht, wie sie im "Steppenwolf" und in "Narziss und Goldmund" erstrebt, aber noch nicht errungen werden konnte. Der letzte Abschnitt der "Morgenlandfahrt" zeigt jedoch in seinem Nebeneinander von Bild und Deutung des Bildes, daß keine letzte Überwindung der Polarität im Irdischen möglich ist. Aus dem Gegeneinander von Leben und Geist, Anschauung und Reflexion muß jedoch ein Neben- und Miteinander werden, um dem Wesen des Lebens und der Welt gerecht zu werden. Nur im dialektischen Prozeß kann der Mensch versuchen, sich den Urbildern zu nähern. Die letzte Vollkommenheit ist jedoch im Irdischen nicht zu erreichen.

Das zeigt auch Hesses letztes Werk, das "Glasperlenspiel". Zwar geht es im Glasperlenspiel selbst, das in der kastalischen Provinz gepflegt wird und das dem ganzen Werk seinen Namen gegeben hat, darum, "aus These und Antithese möglichst rein die Synthese zu entwickeln." (VI, 111). Doch Knecht erkennt, daß in Kastalien ein Teil des Lebens ausgeklammert ist. Aber die Polarität zwischen der kastalischen Provinz und der Welt wirkt nicht leidvoll bedrängend sondern wird von Knecht bewußt aufgenommen und bejaht. Sie treibt ihn voran auf seinem Stufenweg des Erwachens, den er als einen Weg zur Synthese von Leben und Geist empfindet. Auch das Verlassen Kastaliens versteht er als einen Schritt in dieser Richtung. Sein Tod bedeutet kein Scheitern, sondern erwächst aus letztem Einsatz bei seinem Bemühen um Synthese. Durch ihn wird Tito geweckt und selbst vor die Aufgabe der Synthese gestellt, die nie endgültiger Besitz, sondern immer nur Aufgabe und Ziel sein kann.

So durchziehen antithetische und dialektische Elemente Hessens gesamtes Werk. Zum Teil sind die Stil- und Gestaltungselemente eigener Prägung, zum Teil stehen sie in enger Verbindung mit den verschiedenen Grundstrukturen. Ein enger Zusammenhang ist vor allem zwischen der Dialektik des Geschehnisverlaufs und der Wendepunktstruktur zu erkennen. Viele der Wendepunkte in Hessens Werk können als Stellen eines dialektischen Umschlags angesehen werden. Aber auch zur Traktatstruktur bestehen enge Beziehungen. Die dialektische Sprechweise mit ihrer Gegenüberstellung von These und Antithese entspricht ja dem Anliegen des Traktats, eine Abwendung von der einen und eine Zuwendung zu einer anderen Lebenshaltung herbeizuführen, und so wird gerade diese Grundstruktur durch die Dialektik und Antithetik in Stil und Darstellungsweise ergänzt.

3. Wiederholung und Variation

Bei der Behandlung der drei Lebensläufe und ihrer Funktion im Ganzen des "Glasperlenspiels" wurde darauf hingewiesen, daß darin neben der Deutung des Knechtschen Lebenslaufes eine Wiederaufnahme, eine Wiederholung und Variation derselben Probleme vorgenommen wird. Dieses Prinzip der Wiederaufnahme und Wiederholung ist nicht nur im Aufbau dieses einen Werkes, sondern auch in den verschiedenen Schichten der anderen Werke, in Sprache, Aufbau und Problematik zu beobachten.

In der Erzählung "Rosshalde" wird eine kleine Episode erzählt. Veraguth will seinen Diener Robert entlassen, als er den Entschluß zu einer längeren Indienreise gefaßt hat. Da bittet ihn jedoch Robert, ihm im Dienst zu behalten, da er sonst heiraten müsse. Veraguth erkennt, daß hier etwas nicht in Ordnung ist, daß Robert im Grunde gegen eine Heirat ist und sich trotzdem scheut, daß seiner Braut zu gestehen; und so ermahnt er ihn mit scharfen Worten, sofort eine Klärung herbeizuführen. (II, 594/95) Veraguth selbst hatte sich eben erst nach langem Kampfe zu einer inneren Klärung, zu einem Schritt durchgerungen, der die

Auflösung seiner Ehe bringen soll. Auch er war nicht allein dazu gekommen, den Anstoß hatte ein Gespräch mit dem Freunde Burckhardt gegeben. Nun wiederholt sich hier vor seinen Augen etwas Ähnliches. Dieses Mal ist er es selbst, der den entscheidenden Anstoß gibt. In seinen Worten spiegelt sich seine neugewonnene Haltung. Die kleine Szene wird zu einem Anlaß, seine neue seelische Situation noch einmal deutlich werden zu lassen. Sie ist darüber hinaus im Kleinen eine Wiederholung dessen, was in der Erzählung im Großen dargestellt wird. Hier liegt bereits, wenn auch nicht so ausgeprägt, etwas Ähnliches vor wie im "Glasperlenspiel", wo durch die Lebensläufe im Anhang der Lebenslauf Knechts variiert und gedeutet wird.

In ganz anderer Weise zeigen "Klein und Wagner" und "Klingsors letzter Sommer" Variation und Wiederholung als Stilelemente. Friedrich Kleins Gedanken bewegen sich immer wieder in einförmig-suggestiver Weise um die gleichen Dinge. Dabei wiederholen sich die Worte, die Begriffe, die Satzstrukturen bis zum Überdruß, wodurch das Bohrende, Peinigende dieser Gedankengänge in bedrückender Weise Gestalt annimmt. Klein blickt in den Spiegel und liest in seinem Gesicht. (III,476) In acht aufeinanderfolgenden Sätzen erscheint achtmal das Wort "Gesicht". Das, was gesagt werden soll, läßt sich nicht anders als in langen Wiederholungen und Variationsketten ausdrücken. Es wird immer wieder umkreist, neugefaßt und noch einmal gesagt. Solche bohrenden Wiederholungen sind überall dort zu finden, wo diese kreisenden Gedankengänge Kleins geschildert werden. Klein wird sich seiner Einsamkeit ganz bewußt, einer Situation, in der er sich noch "niemals" befunden hatte. Eine halbe Seite lang erscheint immer wieder dieses "niemals" und "nie mehr", siebenmal hintereinander in wenigen Sätzen. (III,476/77) Klein hat mit seiner Vergangenheit abgeschlossen, er fühlt sich ausgeschlossen und furchtbar allein, und doch kommt er nicht los von seinen Erinnerungen, er hat "Angst vor dem Tier oder dem Teufel, den er in sich entdecken konnte." (III,490) Das alles spricht aus diesen Sätzen. Auch diese Angst, die ihn be-

drängt, wird immer wieder von neuem geschildert. So erscheint die ganze Erzählung wie ein Variationswerk, in dem wenige Motive der Einsamkeit, der Angst, der Verzweiflung immer wieder von neuem aufgenommen, variiert und wiederholt werden.

Auch "Klingsors letzter Sommer" wird in einer suggestiven Sprache erzählt, die durch viele Wiederholungen und Variationen gekennzeichnet ist. Parallelismen in den Satzstrukturen, reihende Aufzählungen, die im Grunde immer nur Variationen einer Grundaussage sind, finden sich auch hier wieder in den Betrachtungen und Schilderungen, von denen die Erzählung erfüllt ist.¹¹⁾ Aus ihnen sprechen abwechselnd Ekstase und Verzweiflung, Hingegenheit am Augenblick, den er mit allen Mitteln halten möchte, und Trauer über seine Vergänglichkeit, über das Entgleiten der Zeit. Die Sinnlosigkeit seines Kampfes gegen Zeit und Vergänglichkeit wird immer wieder darin sichtbar.

"Niemand konnte eine lange Zeit hindurch Tag und Nacht alle seine Lichter, alle seine Vulkane brennen haben, niemand konnte mehr als eine kurze Zeit lang Tag und Nacht in Flammen stehen, jeden Tag viele Stunden glühender Arbeit, jede Nacht viele Stunden glühender Gedanken, immerzu genießend, immerzu schaffend, immerzu in allen Sinnen und Nerven hell und überwacht wie ein Schloß, hinter dessen sämtlichen Fenstern Tag für Tag Musik erschallt, Nacht für Nacht tausend Kerzen funkeln." (III, 557/58)

Die Fülle der Welt läßt sich nicht halten, man kann sie nur andeuten, in der Erinnerung zieht alles gleichförmig vorüber.

"Und vieles hatte er getan, viel gesehen, viel Papier und Leinwand bemalt, viele Herzen in Liebe und Hass erregt, in Kunst und Leben viel Ärgernis und frischen Wind in die Welt gebracht. Viel Frauen hatte er geliebt, viele Traditionen und Heiligtümer zerstört, viel neue Dinge gewagt. Viele volle Becher hatte er leergesogen, viel Tage und Sternennächte genossen, unter vielen Sonnen gebrannt, in vielen Wassern geschwommen. Nun saß er hier ... Es war gleichgültig, ob er noch hundert Bilder malte oder zehn, ob er noch zwanzig Sommer lebte oder einen. Müde war er geworden, müde. Alles stirbt, alles stirbt gern." (III, 600)

Auch am Beginn des "Siddhartha" tritt ein reihendes aufzählendes Sprechen hervor. Viele Sätze zeigen die gleiche, eigenwillige Struktur, manche Abschnitte sind ganz parallel

gebaut. (III, 617/18) Einige Seiten weiter wiederholen sich ganze Abschnitte. (III, 623) Auf diese Weise wird eine Welt gezeichnet, in deren Einförmigkeit Siddhartha kein Genüge findet. Es ist die ewige Wiederkehr des Gleichen, die ihn bedrückt, von der er Erlösung finden will. Deshalb verläßt er das Vaterhaus und geht zu den Samanas, um dort Askese und Abtötung des Ich zu lernen. Aber auch hier findet er nichts als eine ewige Wiederholung der gleichen Anstrengungen, ohne seinem Ziel näherzukommen. Und das Gleiche muß er erkennen, als er sich dem Sansara, dem Welttreiben hingibt. Schließlich wird er Führmann am Flusse und lernt hier erkennen, daß er nur durch völlige Hingabe, durch ein völliges Aufnehmen aller Dinge in sich zur Erlösung, zur Einheit gelangen kann. Aus dem variierenden, wiederholenden Erzählen wird jetzt das "tausendstimmige Lied" der Welt erkennbar.

"Und alles zusammen, alle Stimmen, alle Ziele, alles Schönen, alle Leiden, alle Lust, alles Gute und Böse, alles zusammen war die Welt. Alles zusammen war der Fluß des Geschehens, war die Musik des Lebens. Und wenn Siddhartha aufmerksam diesem Fluß, diesem tausendstimmigen Liede lauschte, wenn er nicht auf das Lied noch auf das Lachen hörte, wenn er seine Seele nicht an irgendeine Stimme band und mit seinem Ich in sie einging, sondern alle hörte, das Ganze, die Einheit vernahm, dann bestand das große Lied der tausend Stimmen aus einem einzigen Worte, das hieß Om: die Vollendung." (III, 720)

So bildet das variierende Sprechen ein Mittel, um die Vielfalt in der Einheit sichtbar zu machen. Gleichzeitig kommt darin etwas von der ewigen Wiederkehr, vom ewigen Kreislauf der Gestaltungen, dieser Grundanschauung der indischen Religion und Philosophie, zum Ausdruck.

Wie im "Steppenwolf" das In-sich-verfangen-sein Harry Hallers, seine bohrenden, kreisenden Gedanken und Reflexionen in einer Fülle von Wiederholungen und Variationen dargestellt werden, wurde bereits in anderem Zusammenhang ausführlich besprochen. Alles äußere Geschehen ruft jene Vorstellungen hervor, welche eine "Kette von Meditationsassoziationen" aus dem Unbewußten hervorzichen.¹² Auch in anderen Abschnitten dieser Erzählung zeigt sich das gleiche Stilelement. Ein leichtes Andeuten zuerst,

dann ein Wiederholen und Umschreiben, ein Wiederaufnehmen und Abwandeln, bis eine neue Assoziation auftaucht und den alten Gedanken ablöst.

Dieses Stilelement zieht sich durch Hesses ganzes Werk. In den Lebensläufen des "Glasperlenspiels" ist es ebenso zu erkennen, wie in "Harziss und Goldmund" oder in der "Morgenlandfahrt". Hier seien noch zwei Beispiele aus dem "Glasperlenspiel" angeführt. Zunächst die ersten Seiten des Regenmacher-Lebenslaufes: Bis in den Aufbau der Sätze hinein zeigt sich hier, wie jedes Neue mit dem Vorhergehenden verknüpft ist. Jeder neue Satz nimmt ein Wort, einen Begriff des vorhergehenden wieder auf, wiederholt ihn, wandelt ihn ab und führt unbemerkt einen neuen ein, an dem sich dann der Faden der Erzählung weiterarrankt. Auf diese Weise wird alles mit starker Eindringlichkeit beschworen. Ein einmaliges Nennen genügt diesem Erzähler nicht. Er kann nicht beim hic et nunc verweilen; zwei, drei Sätze nur, dann schweift er wieder ab ins Allgemeine, knüpft Assoziation an Assoziation und berichtet, das Geschehen zusammenfassend, in eigentümlich eintöniger und doch eindringlich beschwörender Weise vom Leben im Dorfe des Regenmachers. War im "Steppenwolf" dieses Variieren und Wiederholen in einem inneren Monolog Zeichen des Ich-Verfangenseins Harry Hallers, so dient es hier in der Schilderung einer mythischen Welt dazu, ein vollkommen in sich ruhendes, geschlossenes Dasein zu beschwören, das allem Wandel enthoben ist und immer gleich und identisch bleibt.

An einer anderen Stelle des "Glasperlenspiels" zeigt sich die Variations- und Wiederholungstechnik in einer Szene, die uns auf den Ursprung dieser Technik hinweist. Es ist bei der Begebenheit, die Josef Knecht als den "Vorgang der Berufung" erlebt. Der Musikmeister, der zu einer Inspektion nach Beroltingen gekommen ist, läßt Josef zu sich rufen und musiziert mit ihm eine Weile, um ihn zu prüfen. Hierbei findet man nun das, was bei Hermann Hesse als Erzähltechnik erscheint in seiner ursprünglichen Gestalt: als Form des Musizierens. Die

beiden spielen zusammen ein kleines altes Lied:

"Und immer wieder sagte der Alte: 'Noch einmal!' es klang jedesmal fröhlicher. Knecht spielte die Melodie im Tenor, immer von zwei bis drei Gegenstimmen begleitet. Viele Male spielten sie das Lied, es war keine Verständigung mehr nötig, und mit jeder Wiederholung wurde das Lied ganz von selbst reicher an Verzierungen und Rankenspiel." (VI, 124)

Schließlich spielt ihm der Musikmeister eine Fuge vor, die er aus einem Thema dieses kleinen Liedes entwickelt. Dabei zeigt er ihm, wie ein solches Werk durch Wiederholung und Modulation aus dem Thema hervorgeht. Auch die Methode des Glasperlenspiels zeigt ähnliche Strukturen.

"Zu allen Zeiten stand das Spiel in engem Zusammenhang mit der Musik und verlief meistens nach musikalischen oder mathematischen Regeln. Ein Thema, zwei Themen, drei Themen wurden festgestellt, wurden ausgeführt, wurden variiert und erlitten ein ähnliches Schicksal wie das Thema einer Fuge oder eines Konzertsatzes." (VI, 111)

Etwas Ähnliches tauchte bereits im "Steppenwolf" auf, als Harry Haller im magischen Theater "Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit" erhält. Ein Mann baut ihm aus den Figuren, in die seine "sogenannte Persönlichkeit" zerfallen ist, ein Spiel auf, zerstört es wieder und beginnt ein neues:

"Das zweite Spiel war dem ersten verwandt: es war dieselbe Welt, dasselbe Material, aus dem er es aufbaute, aber die Tonart war verändert, das Tempo gewechselt, die Motive anders betont, die Situation anders gestellt." (IV, 588)

In derselben Weise aber geht Hesse beim Erzählen vor, im Kleinen wie im Großen. Das Wiederholen und Variieren findet sich sowohl innerhalb einzelner Abschnitte und Kapitel als Wiederholung einzelner Worte und Gedanken und gleicher syntaktischer Strukturen, wie auch innerhalb einer ganzen Erzählung, ja sogar innerhalb seines Gesamtwerkes. Der Dichter hat das selbst erkannt und in einem seiner letzten Aufsätze ausgesprochen.¹⁵⁾ Er schreibt dort über Narziss und Goldmund:

"Es schien mir, wie beinahe alle meine Schriften beim Wiederlesen nach sehr langer Zeit, ein bißchen zu lang, ein wenig zu gesprächig, es war vielleicht zu oft das Gleiche mit etwas anderen Worten wiederholt."
"Es fiel mir vor allem wieder einmal auf, wie die mei-

sten meiner größeren Erzählungen nicht, wie ich bei ihrer Entstehung glaubte, neue Probleme und neue Menschenbilder aufstellten, wie das die wirklichen Meister tun, sondern nur die paar mir gemäßen Probleme und Typen variierend wiederholten, wenn auch von einer neuen Stufe des Lebens und der Erfahrung aus."

Seine Art des Sprechens und Erzählens ist also nicht nur ein Mittel, um bestimmte Situationen zu schildern, um bestimmte Gleichförmigkeiten oder Wiederholungen zum Ausdruck zu bringen, sondern sie entspringt einer Struktur des Hesseschen Denkens und geht über die funktionale Bedeutung, die sie an mancher Stelle der Werke hat, hinaus. Hesses Denken vollzieht sich immer wieder in den gleichen Bahnen; es sind nur wenige Probleme, Themen und Motive, die ihn immer wieder beschäftigen. Diese aber will er so genau, so präzise wie nur möglich fassen. Um das zu erreichen, erfolgt einmal eine Doppelung der Aussage, indem zur Darstellung des Geschehens eine Erörterung, zum Bild die Deutung tritt; zum anderen wird alles Gesagte vielfach wiederholt und variiert. Es scheint so, als könnte der Dichter nichts genau genug sagen und als müßte er sich immer wieder neuer Umschreibungen bedienen, da das, was er meint, sich nicht direkt und unmittelbar sagen läßt. Zusammen mit dem Wechsel von bildhafter Darstellung der Welt und theoretischer Erklärung und Reflexion, ist dieses Stilelement ein Ausdruck für das leidenschaftliche Streben des Dichters, seinem persönlichen und einmaligen Erlebnis der Wirklichkeit sprachlichen Ausdruck, dichterische Gestalt zu verleihen. Hesse glaubt "nicht an den Wert der Literatur unsrer Zeit" (IV,155) und nimmt sein eigenes Werk dabei nicht aus. Es ist für ihn nur "Übergangsliteratur", deren Wert darin besteht, "bekenntnishaft ihre eigene Not und die Not ihrer Zeit mit möglichster Aufrichtigkeit" auszusprechen. (IV,156) Er schreibt in der "Nürnberger Reise":

"Seien wir auch zur letzten Aufrichtigkeit bis zur Selbstaufgabe bereit - wo finden wir den Ausdruck für sie? Unsere Büchersprache, unsere Schulsprache gibt ihn nicht, unsere Handschrift ist von lange her geprägt. Vereinzelte verzweiflungsvolle Bücher wie Nietzsches 'Ecce homo' scheinen einen Weg zu zeigen, zeigen aber am Ende noch deutlicher die Weglosigkeit." (IV,157)

Da der Dichter jedoch immer wieder den Drang nach Aussage in sich spürt, muß er immer wieder das Ringen um den Ausdruck aufnehmen und mit den groben Mitteln der Sprache, die ihm als nicht ausreichend für die Darstellung seiner Erfahrungen erscheinen, trotzdem eine Darstellung versuchen.

In "Siddhartha" erzählt er, wie Govinda und Siddhartha dem Buddha begegnen und ihn lehren hören:

"Mit sanfter, doch fester Stimme sprach der Erhabene, lehrte die vier Hauptsätze, lehrte den achtfachen Pfad, geduldig ging er den gewohnten Weg der Lehre, der Beispiele, der Wiederholungen." (III, 639)

In ähnlicher Weise verläuft auch Hesses Erzählungen; auch er geht in seinen Werken einen "Weg der Lehre, der Beispiele, der Wiederholungen". Durch die traktathafte Struktur seines Erzählens wird das Dargestellte zum Beispiel einer bestimmten Weltanschauung, die er dem Leser vermitteln möchte. Durch das suggestive, beschwörende Moment, das dem Stilelement der Wiederholung und Variation anhaftet, wird die traktathafte Struktur des Erzählens ergänzt und verstärkt. Hierdurch wird eine Intensität erreicht, die den Leser in ihren Bann zwingt und ihn in das Fühlen und Denken des Dichters einschwingen läßt.

Ludwig Haensel nannte ihn einen "Zauberer der Sprache", dessen Bezauberung er sich trotz seiner kritischen Haltung gegenüber den Ideen des "Glasperlenspiels" nicht entziehen konnte.¹⁴⁾ Da jedoch Hesses Erzählen ebenso wie sein Denken einem dialektischen Gesetz folgt, bilden die distanzierenden Elemente, von denen schon oben die Rede war, immer wieder ein Gegengewicht gegen diese suggestive Erzählweise. Das Erzählen pendelt hin und her zwischen Beschwörung und Erklärung, die beide in engem Zusammenhang mit der legendenhaften und der traktathaften Grundstruktur stehen.

So finden wir in Hesses Werk eine Anzahl von Elementen, die sich nicht als Ganzes einer einzigen der drei Grundstrukturen zuordnen lassen. Es bestehen jedoch an

vielen Stellen enge Beziehungen zu diesen. Ganz besonders deutlich ist überall der Zusammenhang mit der Traktatstruktur, die überhaupt als die ausgeprägteste und vielfältigste der Grundstrukturen des Hesseschen Erzählens angesehen werden kann.

Die Distanzierung von der unmittelbaren Darstellung schafft die Möglichkeit zu traktathafter Belehrung. Antithetik und Dialektik sind wichtige Elemente in der Sprache des Traktats. Die Wiederholung der gleichen Auffassungen und Gedankengänge schließlich verleiht dem traktathaften Erzählen seine Eindringlichkeit und suggestive Kraft.

Der Verlauf der Wendepunkterzählungen hat oftmals einen dialekt^{isch}en Charakter. Das wiederholte Auftreten von Wendepunkten in einer Erzählung zeigt, wie das Moment der Wiederholung sich unmittelbar mit einer Grundstruktur verbinden kann.

Zum legendenhaften Erzählen stehen vor allem die Elemente der Wiederholung und Variation in Beziehung. Sie tragen dazu bei, in den Legenden Hermann Hessens die ewige Wiederkehr aller Dinge und allen Geschehens in Leben und Welt sichtbar zu machen.

Auf der anderen Seite haben die dargestellten Einzeltzüge jedoch auch ein Eigendasein. Sie stellen Stilelemente dar und gehören damit einer anderen Schicht dichterischen Ausdrucks an als der hier untersuchten.

Schluß

In der Mannigfaltigkeit der Werke Hermann Hesses sind drei Grundstrukturen sichtbar geworden, die der Wendepunkterzählung, des Traktats und der Legende. Zum Abschluß dieser Arbeit soll nun erörtert werden, in welchem Zusammenhang diese Grundstrukturen untereinander stehen, welche gemeinsamen Elemente sie enthalten und welches Verhältnis zwischen dem Erzähltelos und den Grundstrukturen des Erzählens besteht.

Ihrem Gegenstand nach sind alle Erzählungen Hesses "Seelenbiographien". Das Telos seines Erzählens ist die Darstellung der "wahren Wirklichkeit", die in der Seele des Menschen liegt. Die verschiedenen Grundstrukturen dienen alle dazu, etwas von dieser "wahren Wirklichkeit" sichtbar zu machen oder zumindest einen Hinweis darauf zu geben. In enger Verbindung stehen dabei, wie bereits gezeigt wurde, Traktat und Legende. Beiden gemeinsam ist ein starkes Wirkungsmoment. Hier manifestiert sich die gleiche Geisteshaltung in zwei verschiedenen Formen, die im Grunde auf dasselbe hinzielen; sie wollen Hinweis geben auf bestimmte Wahrheiten, die einmal in theoretischer Weise erklärend dargelegt, das andere Mal im Geschehen bildhaft gestaltet werden. Im Wechsel dieser beiden Formen innerhalb der Werke Hesses kommt etwas von der polaren Struktur seines Geistes zum Ausdruck. Der Traktat will den Leser durch Belehrung und Erklärung zur Überwindung der Gegensätze des Lebens, zu Synthese und Einheit führen, und er weist darauf hin, daß eine solche Überwindung nur dann gelingen kann, wenn der Mensch ganz er selbst wird. Dasselbe zeigt die Legende, indem sie die beispielhafte Selbstwerdung eines Menschen erzählt. Meist verläuft diese Selbstwerdung jedoch nicht gradlinig, sondern die vita besitzt einen Wendepunkt, von dem aus eigent- erst der Weg zum Selbst, der "Weg nach Innen" eingeschlagen wird.

Damit wird sichtbar, welche enge Beziehung auch zwischen Legende und Wendepunktstruktur besteht. Die Legende ist

ihrem Aufbau nach oft eine Wendepunkterzählung, ja, man kann den Wendepunkt geradezu als ein weiteres Merkmal der Legende ansehen. Auch in den christlichen Heiligenlegenden finden wir oft derartige Wendepunkte, die dort allerdings meist durch ein Wunder ausgelöst werden. Erst indem sie eine Wendung vollziehen, werden die Gestalten der Legende imitabile.

Aber auch zur Traktatstruktur zeigt die Wendepunktstruktur Beziehungen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Wendepunkte oft durch traktathafte Elemente, den Traktat im "Steppenwolf" und Gespräche in verschiedenen anderen Werken, ausgelöst werden. Ein solcher unmittelbarer Zusammenhang besteht im "Demian", "Klein und Wagner", "Steppenwolf" und "Narziss und Goldmund". In der "Morgenlandfahrt" besteht eine Beziehung nur mittelbar insofern, als die Struktur dieser Erzählung sowohl durch die Grundstruktur der Wendepunkterzählung als auch durch die traktathafte Erzählstruktur bestimmt ist.

Ihrem Baugesetz nach sind alle Erzählungen Hesses in geringerem oder stärkerem Maße Wendepunkterzählungen, so daß man diese Erzählform als den Grundtypus des Hesseschen Erzählens ansehen kann, an dem er bei aller Abwandlung festhält. Doch nur im Frühwerk ist die Wendepunktstruktur die beherrschende Grundstruktur. Seit dem "Demian" verbindet sie sich mit den beiden anderen Grundstrukturen, die jetzt als Ausdruck einer gewandelten Erzählhaltung in den Vordergrund treten. Von jetzt an wird die Entwicklung durch die Wendepunkte auf den "Weg nach Innen" gelenkt. Dadurch erhält sie eine Richtung, auf die auch Legende und Traktat zielen. Daher vermögen diese beiden Strukturen sich gerade in diesem Punkte mit der Struktur der Wendepunkterzählung zu treffen. Zugleich wird an den Wendepunkten, besonders dann, wenn es sich um ein "Erwachen" handelt, etwas sichtbar von der "wahren Wirklichkeit", deren Darstellung ja das Ziel alles Erzählens bei Hesse ist.

So geht es in allen drei Grundstrukturen um dasselbe Problem, um den "Weg nach Innen". Überall bilden die "Augenblicke wahren Lebens" die entscheidenden Mittelpunkte.

auf ~~die~~ sich das Streben nach Synthese und Überwindung aller Gegensätze richtet.

Wie die Untersuchung gezeigt hat, werden die Strukturen der einzelnen Werke nicht durch ^keine einzige Grundstruktur bestimmt. Die Grundstrukturen sind vielmehr alle drei mehr oder weniger an der Gestaltbildung jedes einzelnen Werkes beteiligt. Die Verschiedenheit der Werkstrukturen entsteht durch eine verschiedene Verteilung der Gewichte. In allen Werken ist der Aufbau entscheidend durch die Wendepunktstruktur bedingt. Seit dem "Demian" treten die traktathaften Elemente stark hervor, während das legendenhafte Erzählen auf einige Werke der mittleren und späten Schaffensperiode beschränkt ist.

In den Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse wird sichtbar, wie vielfältig die Quellen seiner Darstellungsformen sind: Die Wendepunktstruktur kommt aus der psychologischen Novelle des 19. Jahrhunderts und entspricht Hesses Tendenz zur "Seelenbiographie"; die Traktatstruktur entstammt der Erbauungsliteratur und entspricht seinem Anliegen, zu belehren und zu überzeugen; die Legendenform schließlich hat er aus den Beispielsammlungen des religiösen Lebens übernommen; sie spiegelt seinen eigenen Weg nach innen. Wenn die Gestalt des einzelnen Werkes durch mehrere Grundstrukturen bestimmt wird, so bedeutet das, daß hier die Formen ganz verschiedener geistiger Inhalte miteinander vermischt worden sind. Wir treffen also hier auf die gleiche Erscheinung, die sich auch in der Welt- und Lebensanschauung Hesses beobachten läßt: Diese enthält Elemente aus der Philosophie Nietzsches und Schopenhauers, aus dem buddhistischen Glauben und aus dem Pietismus, aus der Romantik und aus der Psychoanalyse. Diesem Eklektizismus der Inhalte entspricht ein Eklektizismus der Formen. Wenn Hesse auch hin und wieder mit den Formen in parodierender Weise spielen mag, so scheint es mir doch, daß sie in den großen Erzählungen in anderer Weise verwendet werden. Hesse hat seit dem "Demian" einen festen Standort bezogen. Er ist zutiefst davon überzeugt, daß der "Weg nach Innen" der einzig richtige Weg für den Menschen ist. Um diesen Glauben seinen Lesern zu vermitteln, verwendet er Formen, in denen schon immer religiöse Überzeugungen ver-

breitet worden sind: die Legende und den Traktat. Beide Formen werden immer wieder verschmolzen mit der Wendepunkterzählung, da diese besonders geeignet ist, die Hinwendung zum wahren Leben, zur "wahren Wirklichkeit" angemessen zur Erscheinung zu bringen.

Von der Strukturbetrachtung seiner Werke aus ergibt sich vielleicht ein neuer Aspekt zur Beurteilung und Bewertung des Dichters und Ethikers Hermann Hesse. Bisher wurde dieser immer wieder zu stark von ideellen und moralischen Kategorien her beurteilt. Durch den Aufweis bestimmter Grundstrukturen seines Erzählens wird es möglich, die Beurteilung stärker von der moralischen auf die ästhetische Ebene, die eigentlich für eine literaturwissenschaftliche Betrachtung immer an erster Stelle stehen sollte, zu verlagern. Indem wir den Strukturen seines Erzählens nachgehen, gewinnen wir Gesichtspunkte für eine Beurteilung der künstlerischen Äußerungen, die es erlauben, den Dichter Hesse zu erfassen. Wenn nun dabei Strukturen und Erzählformen sichtbar werden, die stark durch ein Wirkungsmoment geprägt sind, so ergibt sich hier von der Strukturbetrachtung aus ein Zugang zum Werk Hermann Hesses, der uns dieses stärker in seiner Ganzheit zu erschließen vermag als jede ideengeschichtliche Methode. Aus den Erzählstrukturen selbst wird eine lehrhafte, Tendenz, Weltanschauung und Vorbilder darzustellen, sichtbar. Sie ist Grundlage und Antriebskraft für alles Erzählen Hermann Hesses. Damit kommen wir von einer Strukturbetrachtung seiner Werke aus zu ähnlichen Ergebnissen, wie sie auf Grund anderer Methoden gewonnen wurden. Unsere Betrachtungsweise erfaßt dabei jedoch das Werk von seinen strukturellen Elementen her und läßt seine Einheit und Ganzheit durchsichtig werden.

Anmerkungen/Vorbemerkung

1. Karl Ernst Georges, Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, 8. Aufl. von Heinrich Georges, Hannover und Leipzig 1913, 2. Bd. Sp. 2825/26
Reinhold Klotz, Handwörterbuch der lateinischen Sprache. Braunschweig 1879, 2. Ed. S. 1435
AggiCio Forcellini, Lexicon Totius Latinitatis Patavii MCMXXX, TOM IV, 509/10
2. Cicero, De optimo genere oratorum 2,5 Sed et verborum est structura quaedam, duas res efficiens, numerum et levitatem.
ders.; Orator 44,149: Ut fiat quasi structura quaedam, nec tamen fiat operose,
3. Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stgtt. 1955 S. 219
4. Günther Müller, Aufbauformen des Romans. Neophilologus 37, 1953 S. 3
5. Wilhelm Emrich, Die Struktur der modernen Dichtung. Wirkendes Wort 3, 1952/53 S. 213 bis 23
6. ebd. S. 223
7. Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hbg. 1956
8. ebd. S. 8
9. ebd. S. 107
10. ebd. S. 7 -
11. ebd. S. 108
12. ebd. S. 109
13. André Jolles, Einfache Formen. 2. Aufl. Halle 1956
14. Herman Meyer, Zum Problem der epischen Integration. Trivium VIII, 4 S. 300
15. Nicolai Hartmann, Das Problem des geistigen Seins. Bln. 1933 S. 27

Einleitender Teil

1. Günther Müller, Aufbauformen a.a.O. S.3
2. ebd. S. 6
3. Max Kommerell hat die Abenteuer Don Quichotes als "eine Reihe verunglückter Weltbewährungsungen" bezeichnet. (Humoristische Personifikation im Don Quichote. Dichterische Welterfahrung, 1952 S. 105 bis 146)
Camenzind sagt einmal: "Nur in gottlosen Stunden scheint es mir zuweilen, als sei jenes Rosenabenteuer so gut wie alle meine späteren Liebesgeschichten eine Donquichotterie gewesen." (I, 246) Wenn auch keine enge Parallele zwischen Camenzind und Don Quichote gezogen werden kann, so trifft doch die Abwandlung des Kommerellschen Wortes auf Camenzinds Lebensweg zu.
4. Hugo Ball, Hermann Hesse, Sein Leben und sein Werk. Mit einem Anhang von Anni Carlsson o.O. 1947 S.57/58
5. Hesses Werke werden, soweit sie darin enthalten sind, nach der Ausgabe "Gesammelte Dichtungen" o.O. (Suhrkamp) 1952 zitiert mit Band- und Seitenangabe, die Briefe nach der Ausgabe "Briefe" Bln. und Fft. 1951 (Br.)
6. Hugo Ball a.a.O. S. 138 ff
Siegfried Unsold, Das Werk von Hermann Hesse. Ein Brevier Fft. 1952 S. 24
7. Hesse schreibt in seinem Aufsatz "Mein Glaube": "Ich habe auch einmal den Versuch gemacht, meinen Glauben in einem Buch niederzulegen. Das Buch heißt 'Siddhartha':"
In: Horst Klicmann und Karl H. Silomon, Hermann Hesse. Eine bibliographische Studie zum 2. Juli 1947 o.O. S.74
8. Anni Carlsson in: Hugo Ball a.a.O. S. 285
9. März. Eine Wochenschrift, gegr. von Albert Langen, Herausgeber Ludwig Thoma und Hermann Hesse, München 5. Jahrg. 1911 2. Bd. S.70-80. 120-129, 169-176, 202-213
10. ebd. S. 75 vgl. Gesammelte Dichtungen II, 434
11. ebd. S. 76 vgl. Gesammelte Dichtungen II, 435
12. So heißt es "einen Monat" (II, 434) statt "gegen einen Monat" (März 5,2 S.76), "verachtet" (II, 431) statt "beinahe verachtet" (März 5,2 S. 73).
13. Statt "leider entsprach" (März 5,2 S. 73) heißt es "es entsprach" (II, 431)
14. Unter dem Titel "Weg nach Innen" sind vier wichtige Erzählungen der mittleren Schaffensperiode zusammengefaßt: "Siddhartha", "Kinderseele", "Klein und Wagner", "Klingsors letzter Sommer". EA 1951 in Fischers Volktausgaben.
15. Hermann Hesse, Krieg und Frieden o.O. 1949 S. 68
16. Walter Müller-Seidel, Autobiographie als Dichtung in der neueren Prosa in: Deutschunterricht 1951 Heft 3 S.29-50
Das Autobiographische wird hier als "Formstruktur" begriffen, die wiederum auf besondere Erlebnisstrukturen zurückgeht.
17. Hermann Hesse, Eine Arbeitsnacht in: Eine Auswahl hrg. von Reinhard Buchwald, Bielefeld o.J. = Deutsche Ausgaben S. 78
18. Günther Müller, Aufbauformen a.a.O. S. 3

19. ebd. S. 7
20. ebd. S. 11
- 20a. Das wird besonders deutlich an den Wendepunkten der Erzählungen, bei der Darstellung "magischer" und "exzentrischer" Momente. Vgl. dazu S. 71/72
21. vgl. Anm. 14
22. vgl. das gleichnamige Gedicht "Stufen" VI, 555
23. Günther Müller, Gestaltung - Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren, Halle 1948
24. Gerade diese beiden Punkte werden von Borchardt als charakteristische Merkmale des Bildungsromans angesehen: das festumrissene Bildungsziel und die Tatsache, daß sich Ich und Welt nicht als Gegensätze gegenüberstehen, sondern die Welt gerade als Schule des Lebens betrachtet wird. (Hans Heinrich Borchardt, Bildungsroman in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, begr. von Paul Merker und Wolfgang Stemmler 2. Aufl. Bln 1955 I. Bd. S. 175-178)
25. März, Halbmonatsschrift für deutsche Kultur, begr. von Albert Langen, Erg. Ludwig Thoma, Hermann Hesse, Kurt Aram, Robert Hessen, München 3. Jg. 1909 2. Bd. S. 57-63
26. ebd. S. 58
27. ebd. S. 58-59
28. ebd. S. 59-60
29. ebd. S. 63
30. Beitrag Hermann Hesses in: Verkannte Dichter unter uns? Eine Rundfrage von Eduard Korrodi, Neue Zürcher Zeitung, Ostern 1926; zitiert nach: Franz Baumer, Das magische Denken Hermann Hesses, Diss. München 1951 S. 14
31. Franz Baumer, a.a.O.
32. ebd. S. 6/7
"Als metaphysische Grundvoraussetzung aller Magie aber ist immer wieder der Glaube an die Einheitlichkeit aller Lebenskraft anzutreffen, eine Analogie des Kleinsten und Größten, von Innen und Außen, Gott und Welt, Natur und Seele... In diesem Analogiedenken und dem Gefühl der metaphysischen Einheit aller dieser Inhalte haben wir das magische Grundgefühl erfaßt." (ebd. S. 18)
33. Johannes Klein, Geschichte der deutschen Novelle, Wiesbaden 1954, S. 470
34. Hans Rudolf Schmid, Hermann Hesse, Frauenfeld und Leipzig 1928 S. 118
35. Walter Müller-Seidel, a.a.O. S. 36
36. Thomas Mann, Hermann Hesse, Einleitung zu einer amerikanischen Demian-Ausgabe, in: Neue Rundschau 58, Stockholm 1947 S. 248
37. Hugo Ball, a.a.O. S. 152
38. Diese Gespräche sind zugleich Strukturelemente der Wendepunkt- wie der Traktatstruktur, vgl. Teil II, 3 u. Schluß
39. Das Motiv des Wappenvogels taucht immer wieder auf: III, 188, 203, 211, 234
40. Carl Gustav Jung, Symbole der Wandlung, Zürich 1952
41. ebd. S. 385
Dorsch-Griese, Psychologisches Wörterbuch, Frft. 1952
"Archetypen": "Urtümliche Bider, die im Traum, Dämmerungszustand oder bei geeigneter Ablenkung der oberbewußten Aufmerksamkeit dem einzelnen zuteil werden und als Produkte eines kollektiven Unbewußten anzusprechen sind. Die Archetypen offenbaren Symbole, wie sie zu allen Zeiten und Völkern lebendig waren."

- Mythologische Motive treten zutage aus längst vergessenen historischen Schichten."
42. C.G. Jung a.a.O. S. 230
43. ebd. S. 366 ff
44. Um ins Nirwana zu gelangen, muß der Fluß des Todes überquert werden. Durch dieses "Überqueren" gelangt der Mensch zur Erlösung von der Wiedergeburt und findet "am Fernen Ufer Todlosigkeit". (Im Zeichen Buddhas, Buddhistische Texte, hrg. und eingl. von Edward Conze, Fischer-Bücherei 1957 S. 8 und 78)
45. C.G. Jung, a.a.O., S. 259-250
46. Robert Mühlherr, Liebestod und Spiegelmythe in E.Th.A. Hoffmanns Märchen "Der goldene Topf", in: Dichtung der Krise, Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts, Wien 1951 S. 82 und S. 550 Anm. 38
47. E.Th. Hoffmann, Dichtungen und Schriften, hrg. von W. Harich, Weimar 1924, 3. Bd. S. 331 ff
48. In "Hermann Lauscher" ist das Stück "Lulu", ein Jugenderlebnis, dem Gedächtnis E.Th.A. Hoffmanns gewidmet. (I, 129) In dem Abschnitt "Tagebuch 1900" heißt es: "Hoffmann tritt mir als romantischer Erzähler immer mehr an die erste Stelle... Den Osterdingen abgerechnet... schätze ich doch eigentlich die 'Brambilla' am höchsten. (I, 200)
49. Walther Plümacher, Versuch einer metaphysischen Grundlegung literaturwissenschaftlicher Grundbegriffe aus Kants Antinomienlehre mit einer Anwendung auf das Kunstwerk Hermann Hesses, Diss. Bonn 1936, Würzburg 1936 S. 68
50. Hier liegt ein ähnliches Phänomen vor wie bei den "Simultangedichten" des Dadaismus (Albrecht Soergel, Dichtung und Dichter unserer Zeit, Neue Folge, Im Banne des Expressionismus, Leipzig 1922 S. 625 ff). Bei Hesse handelt es sich jedoch um eine andere Art von "Simultaneität", die die Erscheinungen erst in der Seele des Menschen erhalten. Ihm geht es nicht darum, das "Durcheinanderjagen aller Dinge" in der uns umgebenden Welt zu erfassen, sondern um die Darstellung einer inneren Welt, in der sich eine Vielzahl verschiedener Zeiten und Räume zu einem neuen Ganzen vereinigt hat.
51. Rudolf Alexander Schröder, Hermann Hesse zum 79. Geburtstag in: Neue literarische Welt, 3. Jg. Nr. 13
52. Ernst Robert Curtius, Hermann Hesse, in: Kritische Essays zur europäischen Literatur, Bern 1950 S. 210
53. Vgl. auch II, 8
54. Der Begriff der erlebten Zeit wird hier nicht im philosophischen Sinne verwendet, sondern soll nur andeuten, daß hier in Hesses Werken ein anderes Zeitmaß herrscht, das durch das innere Erleben bestimmt wird. Dabei wirken bestimmte herausgehobene Momente sinngebend auf ganze untergeordnete Zeitabschnitte. Vgl. auch I, 2 und Zusammenfassung Teil I.

Hauptteil I

1. Ludwig Tiecks Schriften, Bln. 1829 Vorbericht zur dritten Lieferung 11. Bd. S. 86
Tieck nimmt hier einen Begriff wieder auf, den August Wilhelm Schlegel im 3. Teil seiner "Vorlesung über schöne Literatur und Kunst" 1803/04 zur Charakterisierung der italienischen Novelle verwendet hatte. (in: Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Heilbronn 1884 S. 245 ff.)
2. Tieck a. a. O. S. 87
3. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf die zusammenfassenden Darstellungen von Adolf von Grolmann, Novelle, in: Merker-Stammeler, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte 1. Aufl. Bd. II S. 510 ff; Arnold Hirsch, Der Gattungsbegriff "Novelle" in: Germ. Studien 64, Bln. 1928; Johannes Klein, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1954
Klein betont dabei vor allem, daß die Gleichsetzung von "zentralem Ereignis" und Wendepunkt, die auch in der modernen Forschung noch vorgekommen ist, abzulehnen ist.
4. Hugo Ball, a. a. O. S. 11
5. ebd. S. 151-156
6. Marie Liepelt-Unterberg, Das Polaritätsgesetz in der Dichtung am Beispiel von Hermann Hesses "Steppenwolf", Diss. Bonn 1951 S. 22
7. vgl. die Worte Hamanns: "Nichts als die Hölle qual der Selbsterkenntnis bahnt uns den Weg zur Vergötterung." (Johann Georg Hamann, Sämtliche Werke, hrsg. von Josef Nadler, Wien 1950, 2. Bd. S. 164) Ob hierzu unmittelbare Beziehungen bestehen, ließ sich nicht feststellen.
8. vgl. o. S. 59/60
9. Dem "Theater Wagner" kommt hier eine ähnliche Bedeutung zu wie dem "magischen Theater" im "Steppenwolf". Vgl. S. 52
10. vgl. o. S. 37 die Bedeutung des Spiegels im "Steppenwolf"
11. Damit stellt der Wendepunkt hier ein Ereignis dar, das Goethe als das eigentlich konstitutive Merkmal der Novelle ansah: "...was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder was sie sonst wollen." (Zu Eckermann am 29. 1. 1827 in: Goethes Gespräche, hrsg. von Flodoard Frh. von Biedermann, 3. Bd. Lpzg. 1910 S. 335) Über das Verhältnis Wendepunkt-Erzählung - Novelle vgl. u. S. 73/74
12. vgl. u. S. 92-95
13. vgl. u. S. 188 ff.
14. Günther Müller, Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn 1947
15. Darauf wurde bereits in anderem Zusammenhang hingewiesen vgl. o. S. 27
16. In den Erstausgaben tragen folgende Erzählungen noch den Untertitel "Roman": Peter Camenzind, Unterm Rad, Roßhalde

17. Fritz Martini, Geschichte und Poetik des Romans,
Ein Literaturbericht in: Der Deutschunterricht
1951 Heft 3, S. 95
18. Fritz Martini, Wandlungen und Formen des gegenwärtigen
Romans in: Der Deutschunterricht 1951 Heft 3, S. 7
Martini weist darauf hin, daß die Erzählwerke, die
sich uns heute "als die tragenden und vielleicht
'schöpferischen' Leistungen darstellen" und zu denen
er auch die Werke Hesses zählt, "keine 'eentlichen'
Romane im Sinne der Tradition seit Goethe sind, und
er spricht von einem "Mangel an definierter Form"
beim Roman. Vgl. auch seinen Artikel "Poetik" in:
Deutsche Philologie im Aufriß, 1952 Bd. I, S. 215-68
19. Johannes Klein a.a.O. S. 468
20. Oskar Seidlin, Hermann Hesses Glasperlenspiel in:
Die Wandlung III, 1948 S. 307
21. Johannes Klein, a.a.O. S. 11
22. ebd. S. 9 Klein sieht in der "Verknüpfung verschiedener
Handlungsumkreise" ein wesentliches Merkmal des Romans.

Hauptteil II

1. Der bunte Umschlag ist nur in den Einzelausgaben zu finden; in der Ausgabe der "Gesammelten Dichtungen" ist er weggelassen worden.
2. Herman Meyer, a.a.O. S. 363
3. Maria Liepelt-Unterberg, a.a.O. S. 25
4. Friedrich Nietzsche, Gesammelte Werke (Musanion-Ausgabe) München 1922-29 Bd. XIII S. 373
5. Albrecht Goes, Rede auf Hermann Hesse, Bln. 1946 S. 27 u. 22
Wenn Goes von "Erziehungsromanen" spricht, so sei hier noch einmal darauf hingewiesen, daß Hesses Erzählungen nicht als Romane im herkömmlichen Sinne bezeichnet werden können. Vgl. dazu S. 72-74
6. Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche Leipzig 1908 20. Bd. S. 55 Rahlenbeck, "Traktatgesellschaften" vgl. auch o. S. 79-80
7. ebd. S. 54
8. Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaften 3. Aufl. Tübingen 1951 5. Bd. Artikel "Schriftenverbreitung" S. 268
9. ebd. S. 267
10. Reallexikon a.a.O. Artikel "Pietismus" von O. Stempel
11. Der Vater des Dichters, Johannes Hesse, Wer dreißig Jahre im Dienst des Calver Verlagsvereins tätig, dessen Aufgabe vor allem in der Verbreitung christlicher Volksschriften lag. Vater und Mutter haben selbst Traktate verfaßt.
Hugo Ball a.a.O. S. 21 und S. 37
12. Friedrich Nietzsche, Schopenhauer als Erzieher, a.a.O. VII, 39
13. Friedrich Nietzsche, a.a.O. II, 212
14. Der Große Brockhaus, 16. Aufl. 1953 Bd. 1
Abramas: "Das rätselhafte Wort, das in Antike und Mittelalter meistens als Zauberformel verwendet wurde, stellt wahrscheinlich ein Akrostichon aus kombinierten hebräischen Gottesnamen dar."
15. vgl. Anm. Einl. T. 41
16. Thomas Mann, a.a.O. S. 248
- 16a. vgl. u. S. 116 ff. Die Legende vom Glasperlenspielermeister und die Lebensläufe des Anhangs zum "Glasperlenspiel"
17. Gisela Pohlmann, Das Problem der Wirklichkeit bei Hermann Hesse, Diss. Münster 1951
Anni Carlsson a.a.O. S. 278
18. ebd. S. 278
19. ebd. S. 279
20. Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung 3. Aufl. Leipzig 1859 II, 689 und I, 406
"Es ist die Individuation, welche den Willen zum Leben über sein eigenes Wesen im Irrtum verhält; sie ist die Maja des Brahmanismus." - "Den Blick des rohen Individuums trübt, wie die Inder sagen, der Schleier der Maja: ihm zeigt sich statt des Dinges an sich nur die Erscheinung in Zeit und Raum, dem principio individuationis."
H. v. Glasenapp, Die Philosophie der Inder, Stgtt. 1949 S. 184 f. In den Veden wird gelehrt: "Die Dinge, die im Traum wahrgenommen werden, sind unwirklich; ein absoluter Unterschied zwischen den Wahrnehmungen im Traum und im Wachzustand besteht nicht; folglich hat auch

das vom Wachenden wahrgenommene All keinen höheren Realitätswert als ein Traum. Die vielheitliche Außenwelt ist deshalb nur eine trügerische Vorstellung eines noch nicht geistig Erwachten; auf einer höheren Bewußtseinsstufe schwindet der ganze illusorische Unterschied von Subjekt und Objekt. Für das ewige Geistige gibt es keine Spaltung in verschiedene Subjekte und Objekte, kein Werden und Vergehen."

21. "Mit Schopenhauer begann ich mich schon in jenen Jünglingsjahren, in denen Nietzsche meine Hauptlektüre war, zu beschäftigen. Je mehr Nietzsche in den Hintergrund trat, desto mehr fühlte ich mich zu Schopenhauer hingezogen, um so mehr, als ich, von ihm unabhängig, schon früh einige Kenntnisse der indischen Philosophie bekam." (Hermann Hesse, Kleines Bekenntnis. Klemm-Silomon a.a.O. S. 74)
"Zusammen mit der Gedankenwelt Schopenhauers, die mir in jenen Jahren wichtig geworden war, haben diese altindischen Weisheiten und Denkart einige Jahre lang mein Denken und Leben stark beeinflusst." (Hermann Hesse, Eine Bibliothek der Weltliteratur, o.O. Reclam, 1949 S. 51)
22. Otto Engel, Hermann Hesse, Dichtung und Gedanke, Stuttgart 1947 S. 57
23. Wilhelm Gundert setzt diese Begriffe alle zueinander in Parallele. (Der Buddhismus in: Die großen nichtchristlichen Religionen, Stuttgart 1954 S. 39-55)
24. Reinhard Buchwald, Bekenkende Dichtung. Zwei Dichterbildnisse, Stuttgart 1949 S. 66
25. Wilhelm Emrich, a.a.O. S. 221
26. Oskar Seidlin, a.a.O. S. 307
- 26a. "Die moderne Dichtung ist niemals nur Poesie, sondern immer zugleich Wissenschaft und Philosophie. Da es heute weder ein verbindliches philosophisches System, noch der Art des Thomismus, noch ein tragendes Weltgefüge gibt, muß der Autor, um überhaupt verstanden zu werden, zunächst einmal seine eigene Position bezeichnen. Er kann, wie Broch es formulierte, nicht mehr 'frisch darauf los dichten', er muß seinen Standort möglichst genau definieren, und dazu bedarf es eines Denkens, dem sich auch der scheinbar 'naive' Dichter unterziehen wird:..." (Walter Jens, Statt einer Literaturgeschichte, Pfullingen 3. Aufl. 1958 S. 14)
27. "Ich gestehe, daß ich das von der deutschen Jugend so mißbrauchte Wort 'Führer' geradezu hasse. Den Führer braucht und verlangt, wer selbst nicht verantworten und selber nicht denken ~~vermag~~. Der Dichter, soweit er in unserer Zeit und Kultur überhaupt möglich ist, kann diese Aufgabe nicht haben. Wohl soll er verantwortlich sein, wohl soll er etwas wie Vorbild sein, aber nicht, indem er Überlegenheit, Gesundheit, Unangefochtenheit zeigt (das wäre ohne Verlogenheit wohl keinem möglich), sondern indem er unter Verzicht auf Führerschaft und 'Weisheit' den Anstand und die Tapferkeit hat, sich durch das Vertrauen seines Lesers nicht in die Rolle eines Wissenden und Priesters drängen zu lassen; während er doch selbst nur ein Ahnender und Leidender ist." (Br. 85)
28. Von Karl Bühler sind die drei Leistungen der menschlichen Sprache - Ausdruck, Appell, Darstellung - herausgestellt worden. (Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, Jena 1934) In Anlehnung an Bühler spricht Snell daher von "drei Phänomenen des Sinns", die den Aufbau der Sprache bestimmen. "Eine Aussage ist nur dann sinnvoll, wenn sie zugleich ein Seiendes darstellt und auf den Hörer wirkt und die Meinung des Sprechenden ausdrückt." (Vom Aufbau der Sprache Hamburg 1952 S. 16)

Dichtung als gehobene Form sprachlicher Äußerung muß ebenfalls diese drei Momente zeigen. Bereits in der Alltagssprache ist die Verteilung der Akzente je nach dem Bereich, in dem gesprochen wird, sehr verschieden. In einem wissenschaftlichen Vortrag steht das Darstellungsmoment im Vordergrund, in einer Predigt das Wirkungsmoment, in Ruf und Schrei das Ausdrucksmoment. Auch in den drei literarischen Gattungen zeigt sich diese verschiedene Verteilung der Momente. Das hervortretende Moment der Lyrik ist Ausdruck, das der Epik und Erzählkunst Darstellung, das der Dramatik Wirkung. (Die Anregungen zu diesen Ausführungen verdanke ich einer Vorlesung von Herrn Professor Trier über "Syntax und Stilistik.") Wenn im Hesseschen Erzählen das Wirkungsmoment hervortritt, so handelt es sich hier um das Wirkungsmoment der Predigt.

29.vgl. dazu den Schlußteil.

30.vgl. ebenda Abschnitt Nr. 3

Hauptteil III

1. André Jolles, a.a.O. S.19
2. ebd. S.29
3. ebd. S.31
4. ebd. S.35
5. ebd. S.31
6. ebd. S.31
7. ebd. S.48/49
8. Alfred Schossig, Einfache Form Legende und Kunstform
"Livre des Faïtes", in: Verbum, Aktionsart und Aspekt in
der Histoire du Seigneur Bayart par le Loyal Serviteur
Halle 1936 S.30-59
9. Kliemann-Silomon a.a.O. S.74
10. Robert Petsch, Die Lehre von den "Einfachen Formen"
DVS 10, 1932 S.335-369 ; zur Legende S.346f.
11. Josef Dabrock, Die christliche Legende und ihre Gestal-
tung in moderner deutscher Dichtung als Grundlage einer
Typologie der Legende, Diss. Bonn 1933, Teildr. Düren 1934
S.51
12. Hellmuth Rosenfeld, Die Legende als literarische Gattung
GRM, Neue Folge 2. Bd. 1951/52 S.70-74
13. Paul Merker, Legende; in: Merker-Stammeler a.a.O. II, 193
14. Hugo Ball, a.a.O. S.105 u.107
15. Der Begriff "Legende" tritt an folgenden Stellen auf:
II, 635; II, 661, 666; II, 796; III, 556; VI, 119, 479
- 15a. Vgl. hierzu die Bemerkungen von Walter Jens über die
Dichtung im 20. Jahrhundert: "...der Dichter zitiert, zieht
Vergangenes, ironisch gebrochen, noch einmal ans Licht,
parodiert die Stile der Jahrtausende, ..., wenn es den
Stil nicht mehr gibt, muß man die Stile beherrschen:..."
(a.a.O. S.15)
16. Vgl. Teil I, 2
17. Hermann Hesse, Eigensinn, in: Krieg und Frieden a.a.O.
S. 99-107
18. ebd. S.104/05
19. ebd. S.107
20. Theodor Litt, Die Geschichte und das Übergeschichtliche,
Hamburg 1949 S.22-29
21. André Jolles, a.a.O. S.41
22. Wilhelm Grenzmenn, Dichtung und Glaube, Bonn 1950 S.110
23. André Jolles, a.a.O. S.21/22
24. Früher hieß es: "Müde war er" (V, 142); dagegen jetzt:
"Fürchtbar müde schien er zu sein" (V, 311)
25. Ernst Robert Curtius, a.a.O. S.207
- 25a. Vgl. z.B. die "Vagantenbeichte" des Archipoeta,
Altdeutsches Lesebuch, hrsg. von K. Burda, Fft.o.J. S.138/39
26. Merker-Stammeler, a.a.O. II, 176

Schlußteil

1. Nur die Einzelausgaben tragen diese Bemerkung; in der Ausgabe der "Gesammelten Dichtungen" ist sie weggefallen.
2. Thomas Mann a.a.O. S.247
3. ebd. S.247
4. Hermann Hesse, Eine Arbeitsnacht a.a.O. S.79
5. Nachwort zu den Krisis-Gedichten, die nur in kleiner Auflage erschienen und nicht wieder aufgelegt worden sind; zitiert nach A.Goes a.a.O. S.20
6. Romano Guardini, Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des lebendig Konkreten, 2. Aufl. Mainz 1955 S.25, Anm.3 :
"Recht gesehen decken sich die Begriffe des Gegensatzes und der Polarität."
7. Der Große Brockhaus, 16. Aufl. 1954 5. Bd.
Ironie: "In Spott wurzelnde Haltung oder Äußerung, die das Gegenteil von dem meint, was sie ausspricht, und das, worauf sie sich richtet, in Frage stellt... Gegen angemessenes Wissen bildete Sokrates die Ironie mit großer Kunst als Mittel der dialektischen Erziehung aus.
Sören A.Kierkegaard, Der Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. Übersetzt von Wilhelm Kütemeyer, München 1929 S.253 :
"Im oratorischen Vortrag kommt so häufig eine Figur vor, welche den Namen Ironie trägt, deren Charakteristikum es ist, das Entgegengesetzte von dem zu sagen, was man meint. Hier haben wir schon eine Bestimmung, welche durch alle Ironie hindurchgeht, die nämlich, daß das Phänomen nicht das Wesen ist, sondern das Entgegengesetzte des Wesens."
8. Herman Meyer hat auf die Bedeutung des Raumes für die Struktur eines Romans hingewiesen und dabei den Zusammenhang von Raumgefüge und Sinngefüge hervorgehoben. (Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst DVS 27, 1953 S.236-267)
9. Hugo Ball hat auf die enge Verwandtschaft dieser Erzählung mit den Gemälden Van Goghs hingewiesen. a.a.O. S.198
10. Dieses Verhältnis ist von Maria Liepelt-Unterberg analysiert worden. Ich folge bei der Darstellung ihrer eingehenden Untersuchung. Die Zitate des folgenden Abschnitts a.a.O. S.10-15
11. III, 557/58, 562, 580, 600
12. Maria Liepelt-Unterberg, a.a.O. S.17
13. Hermann Hesse, Engadiner Erlebnisse, in: Beschwörungen Späte Prosa/Neue Folge, Berlin 1955 S.178/79
14. Ludwig Haensel, Hermann Hesse und die Flucht in den Geist, Wort und Wahrheit, Wien 3. Jg. 1. Halbj. 1948 S.374

Literaturverzeichnis

A Von Hermann Hesse:

1. Gesammelte Dichtungen, 6 Bände Suhrkamp 1952
2. Krieg und Frieden. Betrachtungen zu Krieg und Politik seit dem Jahre 1914. o.O. 1949
3. Briefe. Bln.u. Fft. 1951
4. Eine Auswahl, hrg. von Reinhard Buchwald, Bielefeld o.J. = Deutsche Ausgaben 60
5. Eine Bibliothek der Weltliteratur, Reclam 1949
6. Beschwörungen, Späte Prosa/Neue Folge Bln. 1955
7. Kleines Bekenntnis in: Horst Klieemann und Karl H. Silomon; Hermann Hesse, Eine bibliographische Studie zum 2.7.1947 o.O.
8. Blick ins Chaos, drei Aufsätze, Bern 1922
9. März, Halbmonatsschrift für deutsche Kultur, begr. von Albert Langen, Hrg. Ludwig Thoma, Hermann Hesse, Kurt Aram, Robert Hessen, München 1907 ff

B Über Hermann Hesse und sein Werk:

1. Hugo Ball, Hermann Hesse, Sein Leben und sein Werk, mit einem Anhang von Anni Carlsson, o.O. 1947
2. Franz Baumer, Das magische Denken in der Dichtung Hermann Hesses, Diss. München 1951
3. Paul Böckmann, Hermann Hesse in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Heidelberg 1954 S. 288-304
4. Reinhard Buchwald, Bekennende Dichtung, 2 Dichterbildnisse, Stuttgart 1949
5. Ernst Robert Curtius, Kritische Essays zur europäischen Literatur, Bern 1950 S. 202-223
6. Otto Engel, Hermann Hesse, Dichtung und Gedanke, Stuttgart 1947
7. Albrecht Goes, Rede auf Hermann Hesse, Bln. 1946
8. Wilhelm Grenzmann, Dichtung und Glaube, Bonn 1950 S. 106-120
9. Luise Hackelsberger, Individuum und Umwelt im Werke Hermann Hesses, Freiburg 1952/Diss. Bern 1950
10. Gotth. Hafner, Hermann Hesse, Reinbeck b/Hamburg 1947
11. Ludwig Haensel, Hermann Hesse und die Flucht in den Geist in: Wort und Wahrheit 5. Jg. 1. Hlbj. Wien 1948 S. 273-288
12. Horst Klieemann und Karl H. Silomon, Hermann Hesse, Eine bibliographische Studie zum 2. Juli 1947 o.O.
13. Werner Kohlschmid, Meditationen über Hermann Hesses Glasperlenspiel in: Zeitwende 19, 1947/48 S. 154-170 u. 217-226

14. Maria Liepelt-Unterberg, Das Polaritätsgesetz in der Dichtung am Beispiel von Hermann Hesse "Steppenwolf", Diss. Bonn 1951
15. Thomas Mann, Hermann Hesse, Einleitung zu einer amerikanischen Denian-Ausgabe in: Neue Rundschau 58 Stockholm 1947 S. 245-250
16. Richard B. Matzig, Hermann Hesse, Studien zu Werk und Innenwelt des Dichters, Stuttgart 1949
17. Walter Müller-Seidel, Autobiographie als Dichtung in der neueren Prosa in: Der Deutschunterricht 1951 Heft 3 S. 29-50
18. Walther Plümacher, Versuch einer metaphysischen Grundlegung literaturwissenschaftlicher Grundbegriffe aus Kants Autonomielehre mit einer Anwendung auf das Kunstwerk Hermann Hesses, Diss. 1936, Bonn, Würzburg 1936
19. Gisela Pohlmann, Das Problem der Wirklichkeit bei Hermann Hesse, Diss. Münster 1951
20. Hans-Rudolf Schmid, Hermann Hesse, Frauenfeld und Leipzig 1928
21. Max Schmid, Konfliktwandel in Hermann Hesses neueren Werken, Diss. Zürich 1947
22. Rudolf Alexander Schröder, Hermann Hesse zum 75. Geburtstag, in: Neue literarische Welt, 3. Jg. Nr. 13 vom 10.7.1952
23. Oskar Seidlin, Hermann Hesses Glasperlenspiel in: Die Wandlung, 3, 1948, S. 298 ff
24. Fritz Strich, Dank an Hermann Hesse in: Der Dichter und die Zeit, Bern 1947 S. 377-394
25. Siegfried Unseld, Das Werk von Hermann Hesse, Ein Brevier, o.O. 1952

C Allgemeines:

1. Paul Böckmann, Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur, DVJS 27, 1953 S. 77-101
2. Karl Bühler, Sprachtheorie, Die Darstellungsfunktion der Sprache, Jena 1934
3. Cicero, De optimo genere oratorum und Orator
4. Josef Dabrok, Die christliche Legende und ihre Gestaltung in moderner deutscher Dichtung als Grundlage einer Typologie der Legende, Diss. Bonn 1933, Teildruck Düren 1934
5. Wilhelm Emrich, Die Struktur der modernen Dichtung, in: Wirkendes Wort 3, 1952/53 S. 213-223
6. Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart, Hbg. 1956
7. H. von Glasenapp, Die Philosophie der Inder, Stuttgart 1949

8. Goethes Werke, Hamburger Ausgabe Bd. 12 1953
9. Romano Guardini, Der Gegensatz, Versuche zu einer Philosophie des lebendig Konkreten, 2. Aufl. Mainz 1955
10. Wilhelm Gundert, Der Buddhismus in: Die großen nicht-christlichen Religionen, Stuttgart 1954 S. 39-55
11. Johann Georg Hamann, Sämtliche Werke, hrg. von Josef Nadler, Wien 1950
12. Nicolai Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, Bln. 1933
13. Clemens Heselerhaus, Kafkas Erzählformen in: DVJS 26, 1952 S. 353-375
14. Arnold Hirsch, Der Gattungsbegriff "Novelle", in Germ. Studien 64 Bln 1928
15. E.Th.A. Hoffmann, Dichtungen und Schriften 3. Bd.hrg. von Walter Harich, Weimar 1924
16. Im Zeichen Buddhas, Buddhistische Texte, hrg. und eingeleitet von Edward Conze, Fischerbücherei 1957
17. André Jolles, Einfache Formen, Halle 1930
18. C.G. Jung, Symbole der Wandlung, Zürich 1952
19. Johannes Klein, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1954
20. Søren A. Kierkegaard, Der Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates, München 1929
21. Max Kommerell, Dichterische Welterfahrung, o.O. 1952
22. Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955
23. Theodor Litt, Die Geschichte und das Übergeschichtliche, Hbg. 1949
24. Fritz Martini, Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans, in: Der Deutschunterricht 1951, Heft 3
25. Ders. Geschichte und Poetik des Romans, ebd. S. 86-99
26. Ders. Poetik in: Deutsche Philologie im Aufriß Bd.I 1952, S. 215-268
27. Ders. Das Wagnis der Sprache, Stuttgart 1954
28. Hermann Meyer, Zum Problem der epischen Integration, Trivium VIII, 4 S. 399 ff.
29. Ders. Raum und Zeit in Wilhelm Rābes Erzählkunst DVJS 27 1953
30. Robert Mühlherr, Dichtung der Krise, Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts, Wien 1951
31. Günther Müller, Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie, Halle 1944

32. Ders. Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn 1947
33. Ders. Gestaltung - Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren, Halle 1948
34. Ders. Über das Zeitgerüst des Erzählens DVJS 24/1950 S.1-31
35. Ders. Aufbauformen des Romans, Neophilologus 37/1953 S. 3 ff
36. Friedrich Nietzsche, Gesammelte Werke, Musarionausgabe München 1922-29
37. Robert Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle 1942
38. Ders. Die Lehre von den einfachen Formen, DVJS 10/1952 335-69
39. Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 3. Aufl. Leipzig 1859
40. Alfred Schossig, Einfache Form Legende und Kunstform "Livre des Faïtes" in: Verbum, Aktionsart und Aspekt in der Histoire du Seigneur Bayart par le Loyal Serviteur, Halle 1956
41. Bruno Snell, Vom Aufbau der Sprache, Hbg. 1952
42. Emil Steiger, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1951
43. Ders. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich 1955
44. Helmut Rosenfeld, Die Legende als literarische Gattung GRM. Neue Folge 2. Bd. 1951/52 S. 70-74
45. Ludwig Tieck, Schriften, Bln. 1829 11. Bd.
46. Goethes Gespräche, hrsg. von Frh. v. Biedermann, 3. Bd. Leipzig, 1910
47. Albrecht Soergel, Dichtung und Dichter unserer Zeit; Neue Folge, Im Banne des Expressionismus, Leipzig 1927

D Handbücher, Lexika und Wörterbücher:

1. Der Große Brockhaus, 16. Aufl. 1953
2. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrg. von Paul Merker und Wolfgang Stammeler, 1. Aufl. Berlin. 1925 ff.
3. Dasselbe, 2. Aufl. 1. Bd. Bln. 1955
4. Heinrich Mahlberg, literarisches Sachwörterbuch, Bern 1948
5. Wolfgang Kaiser, Kleines literarisches Lexikon, Bern 1953
6. Heinrich Schmidt, Justus Streller, Philosophisches Wörterbuch, 12. Auflage, Stuttgart 1951
7. Dorsch-Griese, Psychologisches Wörterbuch, Fft. 1952

- 8^o: Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, Leipzig 1908
- 9^o: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaften, 3^o. Aufl. Tübingen 1931
- 10^o: Karl Ernst Georges, Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, 8^o. Aufl. von Heinrich Georges, Hannover und Leipzig 1913
- 11^o: Reinhold Klotz, Handwörterbuch der lateinischen Sprache Braunschweig 1879
- 12^o: Aegidio Forcellini, Lexicon Totius Latinitatis, Patavii MCMXXX, Tom IV, 509/10

zu C

Walter Jens, Statt einer Literaturgeschichte
Pfullingen, 3. Aufl. 1958

Lebenslauf

Am 1. April 1931 wurde ich als Sohn des damaligen Prokuristen Johannes Schiefer und seiner Ehefrau Hildegard geb. Moslitz in Ziehlberg i. Rsgb. geboren. 1935 siedelten wir nach Jauer/Niederschles. über. Dort besuchte ich von 1937 bis 1941 die Volksschule und darauf bis zum Beginn des Jahres 1945 die Staatl. Oberschule. Nach unserer Vertreibung aus Schlesien setzte ich meinen Schulbesuch in der Oberschule in Stadthagen fort. Dort legte ich am 22.2.1951 die Reifeprüfung ab.

Im SS 1951 begann ich an der Universität Münster mit dem Studium in den Fächern Deutsch, Biologie, Philosophie und Pädagogik. Zwei Semester studierte ich an der Universität Tübingen, wo ich im Frühjahr 1954 die Vorprüfung in Philosophie und Pädagogik ablegte. Darauf kehrte ich wieder an die Universität Münster zurück. Im Februar 1956 bestand ich hier das Staatsexamen in den Fächern Deutsch und Biologie. Während des folgenden Jahres arbeitete ich an meiner Dissertation. Seit dem 1. April 1957 stehe ich als Referendar im Vorbereitungsdienst für das Lehramt an höheren Schulen.

Während meines Studiums besuchte ich die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Eifner, Bollnow, Bünning, Heselhaus, Kluckhohn, Kuhn, Lichtenstein, Moser, Most, Petzelt, Rensch, Ritter, Spranger, Strugger, Trier, Trunz, Wenke und von Wiese, denen ich allen vielfältige Förderung verdanke. Besonderen Dank möchte ich an dieser Stelle meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Clemens Heselhaus, sagen, der meiner Arbeit immer wieder seine Anregung, Förderung und Anteilnahme zukommen ließ.

